

INTRODUCTION

I) L'auteur, le corpus

Évelyne Brisou-Pellen est une figure notoire de la littérature de pour la jeunesse française contemporaine. Auteur d'une centaine de textes pour petits et grands, elle a écrit plus de quatre-vingts récits dont la plus part sont destinés à des lecteurs du cycle 3 du primaire et aux collégiens. Elle publie son premier texte *Monsieur Jour et Madame Nuit*¹ en 1978 dans le magazine pour petits *Perlin et Pinpin* aux éditions Fleurus, et écrit en 1978 *Les Mystères de la nuit des Pierres*, son premier roman publié par les éditions Rageot² dans la collection Cascade.

Dès lors ce professeur de français à la très courte carrière pédagogique (trois mois d'enseignement en établissement scolaire) se consacre entièrement à l'écriture. Interrogée sur son métier d'auteur et sur les raisons qui la poussent à s'adresser préférentiellement aux pré-adolescents, Évelyne Brisou-Pellen explique que cela lui est venu « naturellement », parce qu'« il se trouve que les sujets qui [lui] plaisent, l'âge des personnages qu'[elle] aime mettre en scène et que [son] style fait que le roman sera accessible à des jeunes »³. Lorsqu'elle écrit, l'auteure ne cible pas particulièrement un public de jeunes ; elle écrit avant tout pour elle. Son désir d'écriture naît, dit-elle, du désir de faire revivre des périodes historiques. Le travail documentaire précède toujours la création diégétique. Ses « histoires jaillissent de ses recherches »⁴. Les raisons invoquées par l'auteur soulignent l'ambiguïté de création littéraire en général et pour la jeunesse en particulier. Quelle est la part de liberté de l'auteur vis-à-vis du lectorat ? Un écrivain peut-il faire abstraction du lecteur ? Peut-il vraiment prétendre écrire sans intention d'être lu ? Sartre nie vigoureusement la subjectivité de l'écriture ; pour lui, la création littéraire a nécessairement un objet : la lecture. Un livre qui ne serait pas lu ne serait qu'un « petit tas de feuilles sèches »⁵ inertes. La littérature toujours selon Sartre, est un acte de communication qui engage un destinataire et un destinataire. « Il n'est donc pas vrai » dit-il

¹ Source le site de l'auteure : <<http://brisou-pellen.club.fr/ebpchrono.html>>

² Pour une meilleure lisibilité des notes, nous considérerons que toutes les maisons d'éditions sont à Paris, sauf mention de notre part.

³ Évelyne Brisou-Pellen, *Pour en savoir plus...*, propos disponibles sur son site officiel <<http://brisou-pellen.club.fr/ebpplus.html>>, [p. 1], [consulté le 1^{er} avril 2008]

⁴ Entretien avec Évelyne Brisou-Pellen, disp. <<http://www.ricochet-jeunes.org/entretien.asp?id=96>>, propos recueillis par Pascale Pineau, septembre 2005, [p. 1], [consulté le 1^{er} avril 2008]

⁵ « Car un livre n'est rien qu'un petit tas de feuilles sèches, ou alors une grande forme en mouvement : la lecture. Ce mouvement, le romancier le capte, le guide, l'infléchit, il en fait la substance de ses personnages (...). », Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires (Situations I)*, [1947], « M. Mauriac et la Liberté », Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 33.

« qu'on écrive pour soi même : ce serait le pire échec (...). Il n'y a d'art que pour et par autrui »¹.

Plutôt que de nous rallier aux motifs invoqués par Évelyne Brisou-Pellen, nous préférons partir du constat éditorial : Évelyne Brisou-Pellen écrit exclusivement pour les jeunes parce qu'elle est exclusivement éditée dans des collections pour la jeunesse. Ses livres s'adressent de façon convenue à un jeune lectorat en termes de projet narratif, d'intelligibilité et d'éthique.

Saluée par la critique littéraire pour la jeunesse (Ricochet, *La Joie par les livres*, Citrouille...) et surtout par les enseignants pour la méticulosité de son travail documentaire, Évelyne Brisou-Pellen enracine toujours ses intrigues dans un contexte historique daté. Ses romans se nourrissent de faits historiques, s'attachent aux pratiques sociales et culturelles d'une époque, et bien souvent, s'amuse de formules langagières alors usitées. L'art d'Évelyne Brisou-Pellen tient dans cette faculté de manier l'anachronisme. Elle fait resurgir une époque passée qu'elle peuple de personnages suffisamment universels pour alimenter l'imaginaire des jeunes lecteurs d'aujourd'hui et donner du sens à leur présent. C'est une des raisons pour lesquelles ses livres rencontrent un si vif succès dans le milieu scolaire. Nombre de ses romans font l'objet d'exploitations pédagogiques principalement par les professeurs de Français et d'Histoire. Un tour d'horizon des sites collaboratifs à destination des enseignants nous en convainc rapidement. Il faut dire que l'entrée de la littérature de jeunesse dans les programmes du collège en 1995 et du primaire en 2002, assortie d'injonctions à la pluridisciplinarité ont largement inspiré les auteurs et les éditeurs dans ce sens. Aussi pouvons-nous penser que les romans d'Évelyne Brisou-Pellen sont mus par une double préoccupation : ils instruisent en même temps qu'ils divertissent. De ce point de vue, ils s'inscrivent dans la lignée des fictions historiques pointées par Cécile Boulaire qui « parviennent à satisfaire les attentes contradictoires des lecteurs enfants et des prescripteurs adultes »².

L'auteur n'a pas de période de prédilection : les actions se situent tour à tour dans l'Antiquité, au Moyen Âge, à la Renaissance, à l'âge classique ou plus près de nous, durant la première moitié du XX^e siècle marquée par les guerres mondiales. La période immédiatement contemporaine l'intéresse moins. « J'aime à me plonger dans les époques révolues, à les ressusciter, dans des périodes troublées, dans des pays très différents du nôtre, ou des ambiances fantastiques : j'ai trouvé là une manière facile et agréable de vivre plusieurs vies. Le monde

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, [1948], Gallimard, « Folio Essais », 1987, pp. 50-51

² Cécile Boulaire, *Le Moyen Âge dans les livres pour enfants (1945-1999)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2002, 4^{ème} de couverture

d'aujourd'hui m'intéresse moins, justement parce qu'il y a moins à recréer »¹. Encore que l'on puisse s'interroger sur la question de la « facilité » à écrire des romans historiques. Plus que toute autre forme de roman, le roman historique par nature est paradoxal car il se nourrit de vérité historique et de vérité romanesque. Nous retenons donc que l'auteur s'inspire de contextes historiques pour bâtir ses romans, et qu'elle en a fait sa spécificité.

Les romans d'Évelyne Brisou-Pellen transportent le lecteur dans le temps et également dans l'espace. La plupart de ses romans sont la relation de déambulations d'adolescents. L'espace est un *topos* récurrent : il participe à la structure narrative du récit en ce sens que le déplacement est la représentation symbolique de l'initiation du héros. Pour exemple, nous pouvons citer l'épopée antillaise de Julien Abalain² à la recherche de ses origines, ou la longue marche à pied de la fratrie des petits Athéniens³ parcourant la Corinthie antique. Moins exotique mais tout aussi riche d'enseignement, l'exploration de régions françaises occupe une place de choix dans les romans d'Évelyne Brisou-Pellen, notamment le fabuleux pays de Bretagne dont elle ranime les croyances et légendes. C'est le cas d'*Une croix dans le sable*, dont l'intrigue se situe dans la région trégorroise. Les péripéties auxquelles sont confrontés les membres de la famille Laurégan sont étroitement liées à la prégnance de mythes : les sirènes de la cité d'Is, la très belle mais redoutable Charlezen, le dragon du Grand Rocher sur la Lieue de Grève... À l'opposé de ces romans qui fourmillent de toponymes, quelques récits comme *L'Incroyable retour* ou *La Maison aux 52 portes* renseignent peu sur l'emplacement géographique. La fonction narrative de l'espace y est d'autant plus efficace qu'elle est débarrassée de sa vocation pédagogique. Dans le premier roman, de nombreux indices permettent d'imaginer que le camp de concentration désigné par la locution adverbiale « Là-bas » se situe dans une zone au climat polaire d'un état tsariste ; il pourrait se trouver dans les confins sibériens. Le fait que le second roman se situe dans une province française est anecdotique ; le ressort dramatique repose sur le huis clos de la famille Jarnois prise au piège de *La Maison aux 52 portes*.

Dans ce déploiement de fictions géo-historiques portées par l'académisme de l'écriture, émerge un autre *topos* : celui du secret de famille. Les héros et héroïnes d'Évelyne Brisou-Pellen ont bien souvent affaire avec des non-dits familiaux. Il leur incombe de franchir les frontières du silence et de mettre à nu la vérité, condition romanesque ultime pour parvenir à la maturité. Ce passage obligé par la désacralisation de la famille est ce qui fait mûrir

¹ Évelyne Brisou-Pellen, *Pour en savoir plus...*, op. cit., [p.1]

² Héros de *Deux graines de cacao*, [2001], Hachette Jeunesse, « Le Livre de Poche Jeunesse », « Roman historique », 2006

³ *Les Enfants d'Athéna*, [2002], Hachette, « Le Livre de Poche Jeunesse », « Historique », 2007

l'enfant. L'*infans* est étymologiquement « celui qui ne parle pas », ici il est « celui qui ne sait pas » ; pour devenir adulte il lui faut grandir¹ ; « être celui qui sait ».

Le cadre historique se met alors au service du secret familial. Les mécanismes mis en œuvre par l'auteur sont à la fois conventionnels et actuels. Conventionnels car ils renvoient à des formes paradigmatiques bien repérables. Actuels parce qu'ils répondent aux attentes de notre société friande de révélations fracassantes et de confessions intimes.

II) Secret et post-modernité

Que le roman soit une forme discursive structurellement liée au secret de famille n'est pas une idée neuve. Marthe Robert² a montré qu'il puise ses origines dans le récit familial le plus mensonger et le plus dramatique de la littérature : le mythe d'Œdipe. Nous verrons dans la seconde partie de ce travail les rapports de contiguïté que roman et secret entretiennent.

Ce qui, en revanche, est nouveau, c'est le statut épistémologique du secret dans les démocraties modernes. Le secret n'est pas un simple mot du langage courant ; il est un concept pour comprendre l'homme. À la culture du secret véhiculée par les sociétés fortement hiérarchisées a fait place la culture de la transparence et l'exigence du savoir dans les sociétés occidentales démocratiques. Les médias participent activement à cette idéologie de la transparence en révélant des « affaires » auxquelles jusqu'alors seuls quelques initiés avaient accès. Elles sont aujourd'hui étalées sur la place publique sans grande retenue : la vie sentimentale des présidents Clinton, Mitterand, Sarkozy défraient les chroniques. L'*agora* moderne qu'est la télévision est à ce titre un vecteur particulièrement efficace. Elle multiplie à l'envi les émissions destinées à faire la lumière sur des dossiers opaques. *Droit de savoir*, *Complément d'enquête* ont pour objectif de faire la lumière sur des procédures juridiques, des financements occultes, des détournements de fonds, des abus de confiance etc...Par ailleurs, l'audience que connaissent des programmes tels que *Vie privée*, *vie publique* ; *Vis ma vie* ; *Confessions intimes* atteste de l'intérêt porté par les téléspectateurs à la vie privée des vedettes, à la part intime des anonymes. Quand le petit écran noir se fait transparent, d'une certaine façon, les

¹ Adulte vient du latin, *adultus*, participe passé de *adolescere* « grandir ». Le terme a donné « adolescence », « adolescent ».

² Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, [1972], Gallimard, « Tel », 1990

producteurs nous invitent à pénétrer dans *la maison de verre* d'André Breton¹. Certes, l'architecture de *La Maison aux 52 portes* est l'antithèse du rêve surréaliste ; mais le besoin romanesque d'ouvrir la cinquante-deuxième porte participe de cet idéal de voir ce qui se cache derrière elle pour savoir la vérité.

L'idéologie du tout dire accompagne celle du tout écrire. Le marché éditorial d'ouvrages autobiographiques témoigne de la bonne santé du genre. Plus significatives encore, les productions romanesques centrées sur un secret de famille. On songe à Philippe Grimbert qui décide en 2004 de s'écarter « aux barbelés d'un enclos de silence »² pour parler du frère qu'il s'inventait jusqu'à ce qu'à l'âge de quinze ans, il apprenne que son frère a réellement existé et est mort en déportation à Auschwitz. On pense aussi à Irène Frain³ qui démantèle « les liens du sang » et « les nœuds de la haine » tout au long des cinq cent soixante-dix pages d'un livre qui est devenu un *best-seller*. Faire la lumière sur ses origines, ne plus vivre dans « l'ombre des pères »⁴ et mères, telle est l'ambition de cette littérature de l'aveu à laquelle *Le Monde Littéraire* a consacré un dossier en février 2007.

L'édition pour la jeunesse connaît un déploiement analogue autour des secrets familiaux. Citons pour l'exemple les œuvres de Marie-Claude Bérot (*Ninon silence*), Malika Ferdjouk (*Sombres citrouilles*), Yaël Hassan (*La Châtaigneraie*), Loïc Le Borgne (*Je suis dans ta nuit*), Thierry Lenain (*La Fille du canal*), Moka (*Le Petit cœur brisé*), Claire Mazard (*Le Cahier rouge*), Jean Molla (*Sobibor*), Suzie Morgenstern (*Les treize tares de Théodore*), Mikaël Ollivier (*Un secret de famille*), Bruno Paquelier (*La Maison de la Tondue*), Érick-Poulet Raynet (*Les Roses de cendres*), Catherine Sanejouand (*La Contrescarpe*), Marie-Sophie Vermot (*Voilà pourquoi les vieillards sourient*)... Les auteurs explorent tour à tour les méandres des secrets familiaux. Dans la majorité des cas, il s'agit d'un secret de filiation. Mais on trouve également des secrets en rapport avec la sexualité l'inceste, l'homosexualité, l'emprisonnement, la collaboration, la délation, meurtre... Brièvement évoquées ici, on retrouve les trois pierres angulaires du secret de famille : les origines, la sexualité et la mort.

Phénomène de mode ? Thématique juteuse ? Éducabilité narrative ? La littérature de jeunesse fait la part belle au secret de famille. On se reportera utilement à notre bibliographie pour s'en rendre compte. Celle-ci est d'autant moins exhaustive que nous avons ciblé un public de lecteurs âgés d'une dizaine à une quinzaine d'années. Elle permet néanmoins de don-

¹ « Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite », André Breton, *Nadja*, [1928], Gallimard, « Folio plus », 2002, p.18

² Philippe Grimbert, *Un secret*, Grasset & Fasquelle, 2004, p. 83

³ Irène Frain, *Secret de famille : Les liens du sang, les nœuds de la haine*, [1989], LGF « Livre de Poche », 1991

⁴ Titre d'un dossier consacré au « poids de la filiation monstrueuse », Raphaëlle Rérolle, *Le Monde Littéraire*, 23 février 2007, pp. 6-7

ner un aperçu du contexte éditorial dans lequel viennent s'inscrire les romans d'Évelyne Brisou-Pellen.

III) Corpus / Problématique / Démarche

Le secret de famille est une thématique que l'on retrouve dans douze romans, tous destinés à des préadolescents ou des adolescents (excepté *La fille du comte Hugues* qui s'adresse à des plus jeunes). Nous les livrons dans l'ordre chronologique de leur parution. Certains titres ont fait l'objet d'une réédition. On se référera à la bibliographie pour connaître l'édition sur laquelle nous avons travaillé.

Les titres sélectionnés sont : *La Fille du comte Hugues* (Casterman, 1996), *L'Incroyable retour* (Nathan, 1997), *Un si terrible secret* (Rageot, 1997), *Le Mystère Éléonor* (Gallimard Jeunesse, 1999), *Mystère au point mort* (Rageot, 1999), *La Maison aux 52 portes* (Pocket jeunesse, 2000), *Deux graines de cacao* (Hachette Jeunesse, 2001), *Les Enfants d'Athéna* (Hachette Jeunesse, 2002), *Le Fils de mon père* (Hachette Jeunesse, 2003), *Le Secret de l'homme en bleu* (Gallimard Jeunesse, 2003), *Une croix dans le sable* (Hachette Jeunesse, 2004), *Les Protégées de l'Empereur : Meurtre au Palais* (Pocket jeunesse, 2007).

Notre intention est de montrer, au travers de ce corpus, comment les secrets de famille se construisent d'un point de vue diégétique, et en quoi ils conditionnent l'essentialité des personnages en créant l'illusion référentielle de leur existence. Les êtres fictifs en gestation dans le hors texte ne traversent pas de crise existentielle parce qu'ils ignorent qu'on leur cache une vérité. En somme, ils ignorent qu'ils ne savent pas. Ces jeunes gens de papier, pour vivre, doivent être engagés dans une narration révélatrice. Il leur faut avoir sinon une conscience claire qu'on leur cache quelque chose, du moins l'intuition que manifestement, l'image de la famille qu'on leur renvoie, est fallacieuse. Ils ne peuvent se satisfaire ni des apparences ni d'une version établie. Non-dits et dits, mensonge et vérité, dissimulation et manifestation : ce jeu d'oppositions dialectise la nature du secret. Comment l'auteure de jeunesse les prend-elle à son compte ? À quels mécanismes du secret ses romans renvoient-ils ? Méritent-ils qu'on s'y arrête, ou sont-ils simplement stéréotypés ? Telles sont les questions qui nous sont venues et auxquelles nous nous efforcerons de répondre.

Ainsi orientée, notre recherche propose une triple entrée : anthropologique, esthétique, ontologique.

L'approche anthropologique a pour intention de cerner la nature des secrets, en établissant des correspondances entre les représentations sociales et les situations romanesques. Nous avons intitulé cette première partie « Planète taire »¹.

L'approche esthétique s'appuiera sur les mécanismes narratifs à l'œuvre. Sans être exhaustive, l'étude narratologique s'attachera à observer le fonctionnement textuel du secret familial dans les fictions d'Évelyne Brisou-Pellen. Elle portera essentiellement sur la structuration du secret par l'écriture ainsi que sur les conditions de réception des œuvres par le jeune lecteur. Ce sera « Leurre de vérité ».

L'approche ontologique s'intéressera à la structure elle-même du secret, à sa dynamique et son incidence sur la construction de l'identité. D'où le titre de cette troisième partie : « Le tu et le Je ».

D'un point de vue méthodologique, nous adopterons une posture comparatiste qui nous permettra de mettre en avant des invariants. Ceux-ci ne seront pas analysés systématiquement ; mais de façon systémique. Ce qui nous conduira à focaliser, quand le besoin s'en fera sentir, sur tel ou tel aspect d'un roman que nous jugeons significatif.

¹ Expression empruntée à Françoise Dolto, « Avec les enfants on est trop souvent sur la planète TAIRE », entendue sur des émissions radiophoniques non datées par nous, et reprise en titre de son essai par Jacques Salomé, *Pour ne plus vivre sur la planète Taire*, Albin Michel, 1997

Il n'y a rien sur quoi pèse autant de séduction
et de malédiction que sur un secret.¹
Soren Kierkegaard.

Première partie

Approche anthropologique



▲ © Sabbio Chut, *c'est un secret*, 2008, Acrylique sur toile coton sur châssis (30 x 30 cm)

¹ Soren Kierkegaard, *Le Journal du séducteur*, [1843], traduit du danois par F. et O. Prior, M.H. Guignot, Gallimard, « Folio Essais » 1990, p.28

Le couplage des mots secret et famille induit un télescopage de la sphère privée et de la sphère publique. Le secret porte en lui une nécessaire interaction entre au moins deux individus : celui qui cache quelque chose et celui à qui on cache cette même information. De prime abord binaire, la relation qui unit le détenteur d'un secret à sa victime est en fait plus complexe. Chacun des sujets est engagé dans une communauté restreinte, la famille, et une communauté élargie, la société. Nous sommes tous le fils ou la fille de notre père et de notre mère. Nous évoluons tous parmi nos pairs. Ce que l'on cache à un membre de la famille, on le cache aussi aux autres pour préserver le secret. Cette recontextualisation du secret dans un environnement social constitue la première partie de notre travail.

Nous retournerons dans un premier temps aux sources du mot secret pour en maîtriser la portée sémantique. Dans un second temps, nous proposerons un résumé orienté dans le sens de notre problématique de chacun des romans afin de nous familiariser avec notre corpus. Ensuite nous verrons comment les trois pôles secret, famille et société s'articulent chez Évelyne Brisou-Pellen, et dresserons, à partir de travaux de sociologues, une typologie des secrets des familles fictives de notre auteur. Ces deux derniers points constituent l'approche anthropologique proprement dite.

I) Retour aux origines du mot secret

Avant de nous plonger au cœur des secrets de famille chez Évelyne Brisou-Pellen, il est utile de définir le terme de secret et ses dérivés afin d'en saisir la portée sémantique.

Le secret est une information détenue par quelques personnes qui jugent de leur devoir de ne pas la divulguer. *Le Petit Robert* donne la définition suivante du substantif : « Ensemble de connaissances et d'informations qui doivent être réservées à quelques-uns, et par suite que le détenteur ne doit pas révéler ». Le secret est donc un savoir réservé à un nombre limité de personnes et que l'on cache au plus grand nombre. De ce point de vue il opère une ségrégation en distinguant les initiés des profanes. Mais cette scission entre les détenteurs d'une information et les ignorants ne suffit pas à fabriquer un secret. Il faut en effet, et c'est l'un des paradoxes du secret, que les non-initiés comprennent consciemment ou non, qu'on leur dissimule quelque chose. C'est le cas de Louise Laurégan qui a l'intuition que son père a vécu des événements dramatiques dont elle ne connaît pas la nature, mais qui ont sûrement laissé des stigmates :

Ce qu'elle voulait, c'était soulager son père de ses soucis. Parce que des soucis, il en avait eu son content, elle en était sûre. Elle avait toujours eu l'impression qu'il y avait quelque chose de douloureux dans son passé, bien qu'elle n'ait jamais réussi à découvrir de quoi il s'agissait.¹

À l'instar de Louise, ceux qui sont laissés dans l'ignorance cherchent à savoir ce qu'on leur cache. Et c'est un deuxième paradoxe du secret : ce qui est tu est destiné un jour à être révélé. Alors qu'on voudrait le dissoudre dans l'oubli, il ne demande qu'à remonter à la surface de la mémoire.

Arnaud Lévy² propose un travail étymologique très instructif autour du mot secret. Le mot français vient de l'adjectif latin *secretus*, participe passé du verbe *secernere* qui signifie séparer, mettre à part. Lequel verbe se décompose en deux éléments : le préfixe *se* qui indique la séparation, la mise de côté et le radical verbal *cerno*, *crevi*, *cretum*, *cernere* qui signifie cribler, passer les grains au tamis afin d'en séparer les bons des mauvais : les résidus, encore appelés la criblure. *Cernere* ne renvoie pas qu'à une opération agricole de tri ; au sens figuré, *cernere* signifie discerner dans le sens de distinguer un objet de loin, de le passer au filtre de l'intelligence de manière à éviter toute confusion. Par extension, le discernement renvoie à la faculté de l'esprit à juger clairement et sainement des choses. Au sens propre comme au sens figuré, *cernere* véhicule l'idée de tri entre ce qui est bon (vrai) et ce qui est mauvais (faux). Seul le moyen diffère : l'outil agricole ou l'outil intellectuel.

Dans notre langue, la racine latine a donné naissance à sécrétion et sécréter. Ces deux termes sont particulièrement intéressants pour nous car ils témoignent de l'activité du concept. Le secret est une information qu'on a voulu pétrifier et qui cependant produit une substance spécifique. Il sécrète et « laisse couler lentement »³ des informations à l'insu de son détenteur. Ne dit-on pas couramment d'un secret qu'il transpire ? Le secret semble donc pourvu d'une vitalité qui le pousse à être rendu public, « comme si [son] activité autonome était dans cette capacité à déborder l'espace où on a voulu le confier autant que le confiner »⁴.

Le substantif secrétaire suit la même logique. En 1370, le secrétaire est celui à qui l'on dicte les lettres, dépêches et documents officiels. Il devient par extension le confident. Corneille emploie le mot dans ce sens dans sa comédie *Le Menteur*. Dorante, le jeune séducteur conclut un pacte de connivence avec son valet Cliton :

¹ *Une croix dans le sable*, Hachette Jeunesse, « Le Livre de Poche Jeunesse » « Historique », 2007, p. 94

² Arnaud Lévy, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" » in : « Du secret », *Nouvelle Revue de Psychanalyse* n°14, Gallimard, 1976, pp.117-120

³ *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit.

⁴ Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », in : « Dire le secret », *Modernités* n° 14, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 18

Tu seras de mon cœur l'unique secrétaire,
Et de tous mes secrets le grand dépositaire.¹

C'est à cet état privilégié qu'aspire Grifon, le notaire de Charlemagne. Le jeune homme veut dépasser sa simple fonction de scribe et d'officier public pour devenir son homme de confiance :

Lui ne recopiait pas les manuscrits, il rédigeait les notes dictées par l'empereur. Une mission de confiance qui le remplissait de bonheur. Son rêve était de devenir notaire privé de Charles, de l'aider à préparer ses discours et les questions à soulever l'assemblée générale, à écrire son courrier...²

L'usage du terme notaire ne laisse pas de surprendre ici. Le mot *notarie* apparaît pour la première fois en 1190 dans *Le Livre des Rois*³ ; or dans le roman, nous nous trouvons dans le palais de l'empereur à Aix-la-Chapelle... en 802. D'un point de vue sémiotique le jeune homme « à la tignasse blonde »⁴ ne peut être le notaire de Charlemagne. En revanche, d'un point de vue sémantique les prétentions de Grifon sont justifiées ; jusqu'au XIII^e siècle est en effet, le notaire est le « sténographe », le « secrétaire ».

À partir de 1765, le secrétaire désigne un meuble constitué d'un abattant sur lequel on peut écrire. Il est doté de nombreux tiroirs. Si certains de ces tiroirs sont transparents et d'un accès immédiat ; d'autres sont équipés d'un double fond ou de mécanismes d'ouverture dissimulés dont la fonction est de « secret-taire ». L'on ne s'étonnera donc pas que le secrétaire soit une ébénisterie emblématique du secret familial. Nous verrons plus loin, que dans les romans d'Évelyne Brisou-Pellen, le secrétaire est un meuble qui a son équivalent : ce peut être un coffre, un bahut, une boîte : autant d'objets récipiendaires d'une information celée.

Poursuivant ses investigations étymologiques, le psychanalyste établit une relation entre les mots secret et excrément. Construits sur le même radical *cernere*, les deux termes signifient la mise à l'écart. Mais l'usage des préfixes *se* et *ex* rendent compte d'une opposition sémantique. Le *se* contenu dans le mot secret véhicule une idée de conservation, tandis que le *ex* de excrément traduit l'idée d'évacuation, de rejet. Le jeu de mots d'Hunold à propos du nouveau maître d'école vient à point nommé. Ses méthodes tyranniques et odieuses lui valent d'être appelé « l'écolâtrine ». Néologisme dû à la fusion de « écolâtre » et « latrines » :

¹ Pierre Corneille, *Le Menteur*, [1643], (III, 6, V. 701-702), Magnard, « Classiques & Contemporains », 2002, p. 74

² *Les Protégées de l'Empereur : Meurtre au Palais*, Pocket, « Jeunesse », 2007, p. 118

³ *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Larousse, 1964

⁴ *Les Protégées de l'Empereur : Meurtre au Palais*, op. cit., p. 23

– N’oublions pas, précisa doctement Hunold, qu’il s’agit d’un écolâtre. Normal qu’il partage son temps entre l’école et les latrines. Et là, il y eut carrément des hurlements de rire.¹

Le terme secret a donné naissance à plusieurs expressions : « être dans le secret des dieux », « être mis au secret », « secret de polichinelle », « secret d’alcôve », « sous le sceau du secret », « secret d’état », « secret professionnel », « secret du divan » ... Certaines de ces locutions sont métaphorisées dans les romans d’Évelyne Brisou-Pellen. Les héros athéniens² sont dans le « secret des dieux » car ils sont les seuls survivants capables de résoudre l’énigme du trésor de Délos. Ce qu’ils savent « appartient à Apollon et à Céramos »³. Leur père a communiqué à chacun d’eux une partie du secret : à Néèra le nom de l’île où a été caché l’or du temple d’Apollon ; à Stéphanos l’emplacement de l’île et à l’aîné, Daméas, la localisation des amphores contenant l’or.

La locution « être mis au secret » trouve son emploi dans *L’Incroyable retour*. Irina et son mari Alexandre Slavici sont envoyés au camp de rééducation de Smelk pour avoir refusé de communiquer aux autorités les résultats de leurs travaux de recherche en bactériologie. Ils craignent que l’état les exploite à des fins militaires. Pour avoir maintenu le « secret professionnel » ils sont frappés d’ostracisme et sont « mis au secret » physiquement et socialement. Physiquement, ils le sont du fait de leur incarcération dans un camp éloigné et coupé du monde. Socialement, parce qu’ils sont considérés comme des opposants subversifs au régime, et du coup, sont déchus de leurs droits civiques, dont ceux concernant les droits de succession. Cette mesure est très intéressante pour leurs collatéraux.

L’adoption de chacun des enfants Laurégan⁴ fait l’objet d’une mise en scène récurrente au cours de laquelle les aînés jurent de ne jamais révéler au dernier arrivé qu’il n’est pas leur frère ou sœur biologique. Cette scène a pour fonction de sceller un secret de filiation et d’engager chacun des témoins à ne jamais révéler la vérité placée « sous le sceau du secret » : le cachet faisant foi est ici le serment prêté :

– Parfait, répéta Eder. Maintenant, écoutez-moi. Si cet enfant [Perceval] reste avec nous, il devient mon fils et votre frère. À tout jamais. Alors vous ne lui direz jamais la vérité, c’est entendu ? Je vous demande de le jurer. Tu sais ce qu’est « jurer » Bonie ?

– C’est que, si on ne fait pas ce qu’on a promis, on va en enfer.

¹ *Ibid.* p. 144

² *Les Enfants d’Athéna*, *op. cit.*

³ *Ibid.* p. 133

⁴ *Une croix dans le sable*, *op. cit.*

(...) Et il étendit la main au-dessus du panier où l'on avait couché le nouveau venu.
Par ordre d'âge, ses enfants posèrent alors leur main sur la sienne.¹

À tour de rôle donc, Louise, Lancelot et Bonie jurent sur la tête du nourrisson de l'apparenter. Cette scène, Perceval et Louise l'ont vécue à l'occasion de l'adoption de Bonaventure (Bonie). Et avant cela, Louise a six ans lorsque qu'elle jure de ne jamais révéler que Lancelot n'est pas l'enfant biologique du couple Laurégan, mais le fils d'une « pauvre » trop démunie pour nourrir une cinquième bouche :

Sauf que Louise se rappelait parfaitement ce voyage à Tréguier, où aucun frère n'était né. C'est là qu'elle avait dû jurer pour la première fois de ne jamais rien dire, ni au petit frère ni au village.²

Quant à Lancelot, il se souvient « parfaitement qu'ils avaient prononcé un serment identique à l'arrivée de Bonie »³. La répétition de la scène est intéressante à double titre. D'une part, parce qu'elle souligne la fonction de protection du secret. Ici, il s'agit non seulement de préserver l'équilibre affectif de l'enfant mais également de conserver l'équilibre social : les villageois ne doivent jamais connaître la vérité. En construisant de toute pièce une version qui atteste une filiation directe, qu'elle soit légitime ou non, les parents Laurégan oeuvrent à la cohésion sociale. Ils s'attachent à renvoyer à la société une image conventionnelle de leur famille. D'autre part, parce qu'elle crée une profondeur narrative par sa mise en abyme. Chacun prête serment alors que lui-même pense que sa naissance est transparente et n'a pas été marquée par le « sceau du secret », qu'elle n'a fait l'objet d'aucune omerta familiale. Ce qui est loin d'être le cas, puisque chacun des quatre enfants Laurégan est un enfant recueilli qui ne sait rien de ses origines biologiques. L'accueil du cinquième enfant dans l'*explicit* échappe au rite du serment ; les Laurégan ne peuvent affabuler sa naissance. Ils ne peuvent leurrer ni le petit garçon ni les villageois. Hervé Hemery a en effet six ans et donc un passé affectif suffisamment riche pour garder le souvenir de son frère et de son père récemment décédés. Quant « au village », il ne faut pas compter le berner ; la filiation du petit cacou est d'autant plus connue qu'elle est stigmatisée :

Les cacous, personne ne les fréquentait. C'étaient des gens habités par une affreuse maladie, la lèpre, qui leur mangeait les doigts, les mains, le nez. C'est pour ça qu'ils habitaient en dehors du village.⁴

¹ *Ibid.*, p. 74

² *Ibid.*, p. 176

³ *Ibid.*, p. 74

⁴ *Ibid.*, p. 50

La rumeur ici fait pendant au silence qui entoure la famille du cordier. Et pourtant :

Le petit n'avait pas la lèpre, ni lui, d'ailleurs, ni même ses parents – seul un arrière-grand-père avait été malade. Cependant le monde était ainsi. Le monde continuait à avoir peur des cacous.¹

Rumeur et « secret de polichinelle » entretiennent une relation de proximité. Le « secret de polichinelle » est un « faux secret, une chose que l'on tente de dissimuler mais que tout le monde connaît »². Il s'abolit lui-même parce qu'il est connu d'un trop grand nombre de personnes pour garder son statut d'exception. Le « secret de polichinelle », nous le retrouvons dans *Le Secret de l'homme en bleu*. Garin Troussebœuf alias Garin Trousselagune³, alias Trousekrétin,⁴ Savantus Trouscus⁵, messire Garin TrouSsevérité⁶, Garin Trousebillet⁷, par ses réparties facétieuses et impertinentes, fait penser à Polichinelle, le personnage de la *com-media dell'arte*. Le récit, à plusieurs reprises, prend une orientation nouvelle en raison de l'ébruitement d'informations qui devaient être tenues absolument secrètes. Ainsi en va-t-il du secret qui entoure la présence de Giovanni Albizio à Venise ; *L'Homme en bleu* bénéficie d'une publicité dont il se serait bien passé :

Sur la place, des gens contemplaient avec curiosité une petite affiche blanche placardée à la porte de l'église. (...) – Giovanni Albizio est revenu, lut quelqu'un à voix haute.⁸

Dame Benvenuta Albizio se sert du « secret de polichinelle » pour préserver la sécurité de son fils Giovanni et de sa petite fille Lucia. Sciemment, elle dicte au jeune scribe son testament dans lequel elle stipule que la totalité de sa fortune sera destinée à la construction d'un hospice pour enfants abandonnés. Le papier est officialisé par la co-signature des deux servantes de la maison Polissena et Moretta (une croix pour la première et un rond pour la seconde). Par ce legs, Benvenuta signifie qu'elle renie ses héritiers directs. En fait, la patronne de la *ca'* Albizio sait pertinemment que le gouvernement vénitien interdit la création de nouveaux hospices ; cette mesure rend son testament caduc. Elle compte sur l'indiscrétion de Mo-

¹ *Id.*

² Alain Rey, Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions figurées*, Éditions du Robert, « Les Usuels », 2006

³ *Le Secret de l'homme en bleu*, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior », 2003, p. 22

⁴ *Ibid.*, p. 205

⁵ *Ibid.*, p. 148

⁶ *Ibid.*, p. 217

⁷ *Ibid.*, p. 221

⁸ *Ibid.*, p. 157

retta pour faire courir le bruit que Benvenuta Albizio déshérite ses descendants. Son souhait est rapidement exaucé. C'est ce qu'elle explique à Garin :

- Si vous saviez qui elle [Lucia, sa petite-fille] était, pourquoi avoir rédigé votre testament en faveur d'un hospice ?
- Et l'avoir fait écrire devant Moretta, tu oublies de le préciser, afin d'être certaine que toute la ville serait au courant dès le lendemain. Moretta n'a jamais su tenir sa langue. Je voulais signaler à tous que je n'avais plus d'héritier, donc que Giovanni était mort. Une précaution pour le cas où quelqu'un aurait cru le reconnaître. Rassure-toi, je savais parfaitement que ce testament était sans valeur, puisqu'il est interdit de construire de nouveaux hospices à Venise.¹

L'image de la femme bavarde, incapable de garder un secret est un stéréotype qui renvoie de manière à peine voilée à l'aphorisme de Jean de La Fontaine² :



Rien ne pèse tant qu'un secret :
Le porter loin est difficile aux dames ;
Et je sais même sur ce fait
Bon nombre d'hommes qui sont femmes.

Illustration de Jean-Baptiste Oudry³

Ce détour étymologique ainsi que la recherche des expressions liées au secret dans les romans d'Évelyne Brisou-Pellen apporte un premier éclairage sur la problématique du secret. Le caractère oligarchique du secret est un ressort essentiel à la quête des héros. Tenus à l'écart d'une partie de leur histoire familiale, ils enquêtent sur les zones d'ombre afin de comprendre d'où ils viennent, qui ils sont et où ils vont. Les effets du non-dit ne sont jamais dévastateurs parce que au bout du compte, les jeunes gens apprennent la vérité et sortent de leurs aventures grandis. Le déséquilibre psychologique que le secret a pu engendrer se résorbe *in fine* par l'acceptation d'une situation familiale connue. Le secret, certes, les a perturbés le temps du roman, mais a eu un effet bénéfique en leur permettant de se construire. Dans les romans étu-

¹ *Ibid.*, p. 216-217

² Jean de La Fontaine, *Fables*, [1668], « Les Femmes et le secret », Livre VIII, 6, LGF, « Classiques de Poche », pp. 300-3001

³ Reproduction de l'édition Dessaint & Saillant et Durand, [1755] dans les éditions Larousse, 1996

diés, les secrets ne sont pas « des tueurs » pour reprendre l'expression de Serge Tisseron¹, mais les leviers de leur entrée dans un monde qu'ils envisagent avec sérénité. C'est le cas des jumeaux Alice et Brice de Langeais-Bouillon qui ont perdu leurs père, mère, et frères non pas dans un malheureux accident de la route comme le déclarent leurs grands-parents, mais à la suite d'un assassinat. Leur père Cyril était au volant de la voiture familiale lorsqu'il a reçu une balle en plein cœur. Aussi tragique que soit le quiproquo dont a été victime la famille, les jumeaux conservent un bel optimisme :

Bien sûr, cette histoire nous laisse une terrible blessure au cœur (...). On n'a pas tout perdu, puisqu'on est deux. Et puis, de l'autre côté du désert, il y a la vie.²

II) Résumés des romans

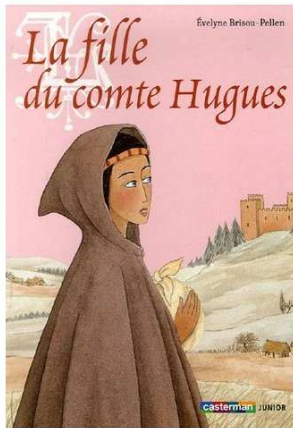
Il y a secret de famille lorsque certains membres de la famille cachent à d'autres des faits qui les concernent de près ou de loin soit parce qu'ils ont une retombée directe sur la filiation, soit parce qu'ils jettent le discrédit sur la famille : l'alcoolisme, l'inceste, l'internement, l'illettrisme, les violences, l'homosexualité, l'incarcération, la ruine... Le secret familial n'est donc pas toujours un secret de filiation, mais quelque soit sa nature, il est inavouable parce que honteux. L'impossible aveu de la faute génère un sentiment de culpabilité qui rejaillit sur ceux qu'on a justement voulu préserver.

Quels sont donc les événements ou actes frappés du silence dans les romans d'Évelyne Brisou-Pellen ? Avant de les analyser, nous proposons un résumé orienté dans le sens du secret familial de chacun des douze romans présentés dans l'ordre chronologique de leur parution.

¹ « Car, disons-le d'emblée, les secrets sont des tueurs dont la première victime est le bonheur d'exister, mais qui détruisent aussi sournoisement la liberté de pensée, l'esprit de tolérance et le courage d'être soi-même ». Serge Tisseron, *Nos secrets de famille : Histoires & Mode d'emploi*, Ramsay, 1999, p. 8

² *Mystère au point mort*, Rageot, « Cascade policier », 1999, p. 154-155

Roman 1



Novembre 1045, dans un comté. Dame Hersende, à l'article de la mort, annonce à Jehanne, dix-sept ans, qu'elle n'est pas sa mère. Nourrice au château du comte Hugues et de la comtesse Béatrice, elle a élevé ensemble leur fille Anne et sa propre fille Jehanne. Une épidémie a emporté les châtelains et l'une des petites filles âgées de trois ans. Hersende serait partie avec la survivante : non pas Jehanne, mais avec sa sœur de lait Anne. Dans l'impossibilité de faire son deuil, Hersende aurait substitué l'identité des deux fillettes. La vérité est tout autre. Des années après, devenue comtesse et mère à son tour, Jehanne alias Anne découvre qu'Anne boitait. Son identité ne fait plus de doute. Elle est Jehanne. Sa mère avait menti pour

la sauver de la disette et lui assurer un avenir. Jehanne s'apprête à révéler la vérité à son époux Guillaume. Olé-rius, mais le vieux médecin du château l'en dissuade.

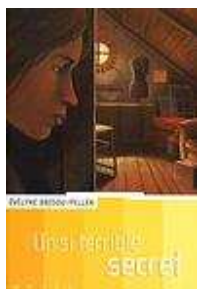
Roman 2

Époque contemporaine, dans un pays au climat rude. Anouchka, huit ans, et Ivan dix-huit ans, débarquent à la ferme de leur tante Olga. À la vue des deux orphelins, elle est terrassée par une crise cardiaque. Ivan fait le nécessaire pour que sa petite sœur soit recueillie par Léopold Fédine, le frère d'Olga, et Élisabeth sa femme. Ceux-ci sont persuadés qu'elle est Sophia, la fille d'Olga. Peu de temps après son arrivée dans la maison Fédine, l'oncle Léopold est retrouvé poignardé. L'inspecteur Biely mène l'enquête. Alerté par la succession de morts brutales survenues dans la famille, et intrigué par la personnalité d'Anouchka alias Sophia, il fouille dans les registres de l'état civil. Il découvre alors que Léopold avait une sœur : Olga et une demi-sœur : Irina, née du premier mariage de leur père Charles. Il apprend également qu'Irina et son mari Alexandre Slavici ont été déportés pour insubordination. Leur fille, Anouchka, est née et a été élevée dans le camp de rééducation de Smelk. Leur aîné, Ivan, a été placé en orphelinat. Biely comprend que Léopold et Olga avaient dénoncé le couple Slavici par cupidité, pour récupérer les diamants dont Irina devait hériter. Le meurtrier est Basile, un ancien interné du camp en fuite. Biely déclare l'affaire non élucidée. Ivan et Anouchka, ayant récupéré l'héritage maternel, vont pouvoir partir aux États-Unis.



Roman 3

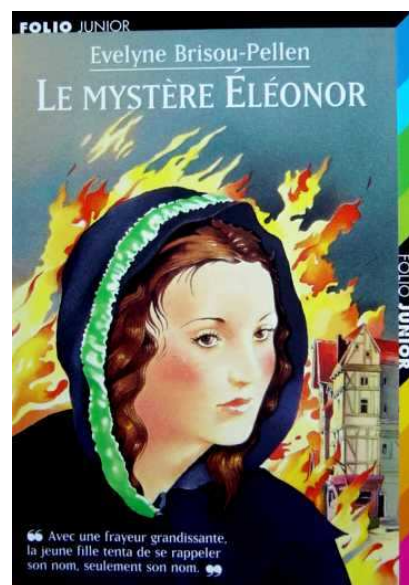
De nos jours, dans le village de Saint-Jean. La nuit de Noël, Élise et René Blestin sont retrouvés noyés dans le ruisseau qui traverse leur jardin. Nathanaëlle Blestin, quinze ans, décide de se rendre dans la maison de ses grands-parents afin d'élucider cette mort pour le moins étrange. Nathanaëlle fouille le grenier à la recherche d'indices du passé et se renseigne auprès des voisins. Elle apprend que son grand-père René est un ancien milicien qui a dénoncé à la Gestapo son camarade Virgile Delahaye. Sa grand-mère Élise Jugan attendait un enfant



de Virgile ; ils allaient se marier lorsque celui-ci est mort sous la torture en décembre 1943. Un mois plus tard, Élise épousait René Blesstin. Jean-Paul, le père de Nathanaëlle, est donc le fils biologique de Virgile Delahaye et non celui de René Blesstin. Nathanaëlle décide de ne jamais révéler la vérité à quiconque, estimant qu'elle serait trop douloureuse à accepter

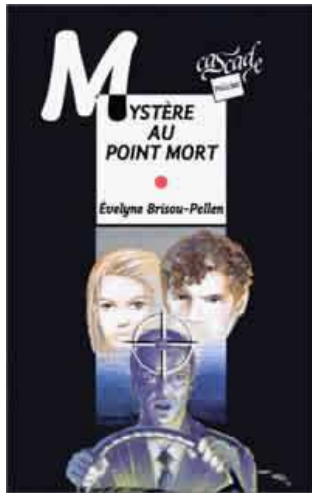
Roman 4

Décembre 1720, à Rennes. Orpheline, Catherine de Lormont, dix-sept ans, décide de venir vivre dans la maison familiale. Elle est à peine installée qu'un incendie se déclare. Cernée par les flammes, Catherine tente de s'échapper. Elle tombe, se cogne durement la tête et perd connaissance. Quand elle se réveille, elle se trouve dans un manoir isolé des Marches de Bretagne en compagnie de Madame Loisel. Frappée d'amnésie, Catherine compte sur sa gouvernante et le prétendu oncle et tuteur Henri de Vigneux (en fait, on l'apprendra plus tard, il s'agit de l'ancien intendant), pour l'aider à retrouver la mémoire des noms et des événements. Tour à tour, ils lui déclarent qu'elle s'appelle Éléonor Esnoul, qu'elle a séjourné six ans à « l'hôpital des fous » de Carthaix à la suite d'un grave accident de cheval, qu'elle a ébouillanté son petit frère et mis le feu à la maison, tuant ses parents. Mais Catherine alias Éléonor est loin d'être « folle » : des mots, des images remontent lentement à la surface de sa conscience. Avec la complicité d'Antoine de la Hubardière, neveu de Madame Loisel, elle démonte la machiavélique machination du véritable Henri de Vigneux. Cet homme sans scrupules est en fait le second mari de sa mère. Dès la mort de cette dernière, il met tout en œuvre pour s'emparer de l'héritage de Catherine. L'incendie de Rennes lui offre une occasion inespérée de manipuler avec adresse l'ancien intendant des Lormont, Mathurin Collet et sa femme Barbe, pour parvenir à ses fins. La vérité mise à jour, Catherine et Antoine annoncent leurs fiançailles.



Roman 5

En 1998, quartier résidentiel de Saint-Germain. Alice et Brice de Langeais-Bouillon sont les rescapés d'un accident de voiture qui a coûté la vie à leurs parents et leurs frères aînés Benoît et Alban. Les jumeaux avaient quatre ans alors. Aujourd'hui, ils en ont treize. « Hébergés » par leurs grands-parents paternels, ils reçoivent une éducation austère. Les circonstances de l'accident ne sont jamais abordées en famille. Étrangement, chaque 14 avril, date anniversaire de l'accident, ils reçoivent un cadeau anonyme. Jusqu'à ce qu'ils fassent, au cours privé des Tulipiers, la connaissance du nouvel élève : Pierre-Emmanuel Joncourt, fils de bibliothécaires. Ensemble, ils consultent les archives de la presse locale afin d'en savoir plus sur les causes de l'accident. Malgré



leurs souvenirs corroborés par la version édulcorée des grands-parents, il ne s'est pas agi d'une défaillance humaine ou technique, mais d'un meurtre. Cyril a reçu une balle en plein cœur alors qu'il était au volant du véhicule. L'enquête menée auprès de témoins leur révèle une tragique méprise. Une mère de famille, folle de chagrin, a tiré sur le conducteur de la voiture qui avait renversé son fils le 27 décembre 1988. Elle ignorait alors que le chauffard était toujours en prison, et que le couple de Langeais-Bouillon venait d'acquérir son véhicule, une CX grise. Depuis, elle est internée, et son mari Yves Keriou, « le vieux du banc », expédie un cadeau aux jumeaux tous les 14 avril. Les jumeaux, connaissant la vérité, renouent le dialogue avec leurs grands-parents et se lient d'amitié avec Yves Keriou.

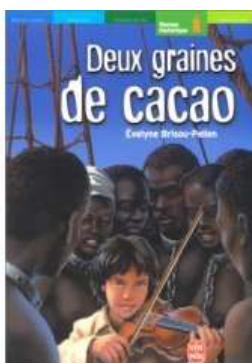
Roman 6

De nos jours, dans une région retirée de France. Le père de Maïlys hérite de son grand-oncle Albert Jarnois, d'une maison familiale. Dans cette imposante demeure, Maïlys (de son vrai nom à l'état civil, Céleste-Maïlys) a des hallucinations auditives, olfactives et visuelles qui la conduisent à découvrir que son arrière-grand-tante Céleste a été enfermée à l'âge de 20 ans – de 1916 jusqu'à sa mort – dans une pièce aveugle de la bâtisse, afin d'empêcher son mariage avec Joseph. Céleste attendait un enfant de Joseph, un ancien séminariste qui n'avait pas présenté ses vœux. Son père Edmond Jarnois (l'arrière-arrière-grand-père de Maïlys, donc) s'était opposé au mariage de sa fille avec un « défroqué ». L'enfant, René, a été élevé comme étant le fils d'Edmond et de Victoire. René Jarnois n'est donc pas l'arrière-grand-oncle de Maïlys, mais son grand-oncle. La révélation du secret transgénérationnel permet à Maïlys et ses parents de s'établir sereinement et définitivement dans la demeure familiale.



Roman 7

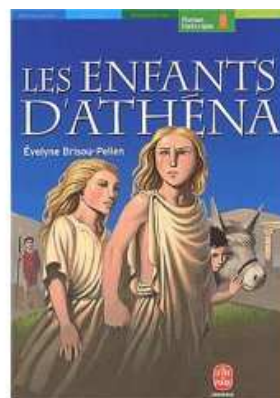
1819. Saint-Père en Retz, région nantaise. Julien Abalain, 12 ans, apprend fortuitement dans le pensionnat religieux où il fait ses études qu'il est un enfant adopté d'origine haïtienne. Il fugue et s'embarque à bord du *Prince Sauvage*. Arrivé à Port-au-Prince, il apprend qu'il est le fruit d'une rencontre éphémère de Victoire Abalain avec



un capitaine de marine brésilien de passage. Le nourrisson est confié à l'orphelinat, et est rapidement adopté par le frère de Victoire, René. Victoire avait onze ans lorsque les esclaves se sont révoltés. Elle a vu ses parents décapités et elle-même a été violée et torturée. Traumatisée, elle était et est encore incapable d'assumer sa maternité. Julien décide de revenir en France vivre dans sa famille de cœur, en compagnie d'une petite orpheline, Flore, dont les parents viennent d'être emportés par la variole. La deuxième petite « graine de cacao » est immédiatement adoptée.

Roman 8

439 avant Jésus-Christ, en Attique. Les parents de Daméas, treize ans, Nééra, onze ans, et Stéphanos, cinq ans, sont assassinés de nuit chez eux. Les enfants échappent de justesse au massacre. Un mois plus tôt, leur père Alexos maître potier, avait enjoint Daméas de se rendre chez Gorgias en cas de malheur. Les enfants se mettent en route. Parvenus à Éleusis, ils apprennent qu'à son tour Gorgias vient d'être assassiné. Sur les conseils de sa femme, ils partent pour Corinthe retrouver Salmion, avec trois meurtriers à leurs trousses. Salmion a le temps de leur apprendre avant d'être tué qu'ils sont les seuls à savoir où a été enterré le trésor du temple d'Apollon. En



chemin ils rencontrent un Spartiate, Talos, âgé de vingt ans. À partir de l'oracle de Delphes, et sur la base des énigmatiques héritages qu'Alexos a transmis à chacun de ses trois enfants (l'art de la céramique à Daméas, une singulière poupée à Nééra et une comptine à Stéphanos), Daméas parvient à identifier l'île de Phano et l'emplacement exact où ont été enfouies les amphores contenant l'or du temple d'Apollon. Cinq ans plus tard, Daméas révèle l'emplacement lors de l'assemblée populaire de citoyens de l'Éclésiastika. Talos et Nééra laissent éclater au grand jour leur amour.

Roman 9.

1936. Village industriel du Nord de la France. Théo Pihéry, dix-sept ans, est pupille de la nation. Il n'a jamais connu son père Jean, mort à la fin de la première guerre avant sa naissance. Théo vit avec sa mère et son beau-père Georges dans le culte du souvenir de son père, homme d'exception. Durant les vacances, Théo fait la connaissance de Clémentine Garancher, onze ans, fille de l'industriel Norbert. Clémentine entretient une relation épistolaire affectueuse avec son oncle Henri Garancher, retiré dans le Midi. Elle ne l'a jamais rencontré et sait peu de choses de lui si ce n'est qu'il a cédé ses parts de l'usine à son frère Georges, qu'il s'intéresse comme elle



à l'art de la confiserie, et qu'il veille à distance au bien-être de Théo et de sa mère. Théo décide de rencontrer Henri afin qu'il lui parle de son père. Il part pour le Midi, accompagné de Clémentine. Leur quête les conduit au château du Coudon, asile des « Gueules cassées » de la Grande Guerre. Ce n'est pas Henri qu'ils rencontrent, mais Jean. Le 28 septembre 1918 Henri Garancher et Jean Pihéry sont tous deux touchés par les obus. Henri meurt, Jean survit ; mais il prend conscience à son réveil qu'il est défiguré et ne veut susciter la compassion de personne. Il substitue alors les plaques militaires et se fait passer pour mort à la place d'Henri. Après ses aveux, il demande aux jeunes de ne pas révéler la vérité et de respecter son choix. Ce qu'ils

promettent. Théo gardera un contact épistolaire avec le « meilleur ami de son père ». Il envisage par la suite d'être ingénieur pour transformer avec Clémentine la fonderie Garancher en usine de chewing-gums.

Roman 10

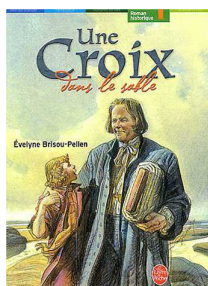
Venise, mai 1356. Garin Trousseboeuf, quatorze ans, est en route pour Venise. Alors qu'il s'apprête à traverser la lagune, le jeune scribe rencontre Giovanni Gezo et sa fille de six ans Lucia. Visiblement, l'homme, tout de bleu vêtu, ment sur son identité, ses origines et sur les raisons qui l'amènent à Venise. Intrigué, Garin se lie à eux. Parvenus à Venise, Giovanni charge Garin de multiples missions ; notamment, celle de se faire embaucher à la *ca'* Albizio afin de le tenir informé des faits et gestes des personnes vivant dans



la maison de commerce. Dame Benvenuta Albizio, la patronne, le prend comme scribe. C'est une femme autoritaire et peu amène. Dans la maison de la veuve, il découvre une armoire remplie de vêtements bleus pour garçon. Par recoupement, Garin comprend que Giovanni est le fils de Benvenuta ; il le presse de lui dire la vérité. Giovanni Albizio porte des vêtements bleus suite au vœu que sa mère a fait à la Vierge Marie quand il était petit garçon s'il guérissait du mal dont il était atteint. Aujourd'hui, Giovanni est revenu à Venise parce qu'il est mourant ; il souhaite confier Lucia à sa mère. Mais il ne peut se montrer car il est l'objet d'une *vendetta*. Trente ans plus tôt, Giovanni tombe éperdument amoureux de Fantina Quettini déjà fiancée à Vitale Elmo. Ruiné, Tomasi-no Quettini contraint sa fille à épouser Vitale, le riche cousin de Giovanni. Désespérée, la jeune fille se jette dans le canal San Giovanni. Depuis, le clan Elmo a promis de se venger en tuant la femme de Giovanni le jour où il se marierait. Giovanni fuit en France et se marie vingt-deux ans plus tard, espérant que les passions seraient retombées. Sa femme est poignardée quelques jours après la naissance de la petite Lucia. Garin soupçonne que cette affaire d'honneur en cache une autre plus lucrative : les Elmo associés aux Albizio en *collegenza* avaient tout intérêt à chasser Giovanni de Venise pour récupérer ses parts. Giovanni meurt dans la maison familiale ; la petite fille est recueillie par sa grand-mère et Garin s'en va vers de nouvelles aventures.

Roman 11

1590, Saint-Michel-en-Grève. Eder Laurégan est veuf. Ce tisserand de soixante ans élève ses enfants avec amour et tendresse : Louise, dix-sept ans ; Lancelot, douze ans ; Bonaventure surnommée Bonie, sept ans. Sa femme est morte deux ans auparavant. Louise est née après vingt ans de mariage. C'est du moins ce que ses parents lui ont toujours dit. Chacun est persuadé être un enfant biologique du couple Laurégan. Mais Louise sait que le cadet et la benjamine ont été recueillis, et Lancelot sait que Bonie a été déposée sur le pas de la porte de la maison. L'accueil d'un plus jeune fait rituellement l'objet d'un serment : ne jamais révéler au petit ni à quiconque au village qu'il est un enfant adopté et le considérer comme frère ou sœur biologique. De son côté, Eder monte un scénario permettant de légitimer l'état civil de chaque enfant. La scène du serment est réitérée lorsque Lancelot

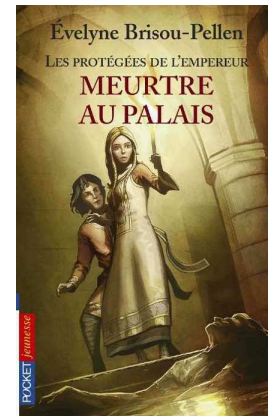


se présente au domicile avec un nouveau-né trouvé dans un panier en osier flottant sur la rivière. L'arrivée du petit Perceval scelle une cascade d'indiscrétions favorisées par le contexte agité des guerres de religions. Tour à tour Louise, Bonie et Lancelot comprennent qu'ils sont des enfants abandonnés. À la suite d'une erreur judiciaire à multiples rebondissements, Eder est incarcéré pour sacrilège. En prison, il parle à ses enfants

La nuit de la Saint Barthélémy, le 24 août 1572, les quatre fils biologiques du couple Laurégan sont massacrés par les catholiques. Les Laurégan alors affichaient leurs convictions protestantes. Ils ont quitté Paris pour la Bretagne, moins tourmentée par les querelles religieuses. Par la suite, di-vers concours de circonstances les ont amenés à adopter Louise, Lancelot et Bonie. Le cordier du village, mourant, endosse le crime à la place d'Eder. Celui-ci est relâché et, en osmose avec ses quatre enfants « du pas de la porte », décide d'accueillir son fils Hervé Hemery, six ans.

Roman 12

802, Aix-la-Chapelle. Alais, treize ans, vit à la cour de Charlemagne depuis cinq ans. Elle sert d'interprète à l'empereur. Elle a d'abord vécu en Bavière, dans la forteresse de Wisburg gouvernée par son père le comte Adalbert, puis chez le préfet Gérold qui l'a recueillie à la mort de ses parents. Alais est hantée par des images de violence et d'agression, mais ne parvient pas à leur donner une signification. Sa nourrice Bertrade lui dit seulement qu'elle a été l'objet d'une tentative d'enlèvement quand elle avait trois ans. Pour l'heure, des événements mystérieux viennent troubler la quiétude du château : l'assassinat d'un inconnu portant une cicatrice au visage, la mise à sac de la salle des archives et enfin la mystérieuse disparition, puis réapparition de la chape de Saint Martin. Les témoins de ces événements s'accordent pour les cacher à l'empereur. Alais est par ailleurs fortement intriguée par le comportement de deux Saxons récemment arrivés à la cour : Willibald, quinze ans et Otfrid. Elle les soupçonne, à juste titre, de comploter contre l'empereur. Le notaire Grifon découvre que l'acte de soumission de Tassilon, comte de Wisburg, a disparu de la salle des archives. La disparition de ce document conduit Bertrade et Willibald à avouer



la vérité à Alais. La jeune interprète apprend qu'elle n'est pas la fille d'Adalbert et d'Émeline, mais du duc de Bavière Tassilon. Alais n'est donc pas franque, mais saxonne. Son père est mort en prison avant sa naissance et sa mère est morte en couches. L'inconnu à la cicatrice est un Saxon venu rallier Alais à la cause de la Bavière. Bertrade, l'a tué afin de préserver la paix. De son côté, Willibald abandonne ses idées vengeresses et accepte le comté de Neustrie que lui confie Charlemagne. Tout laisse à penser qu'à l'avenir, les deux jeunes gens pourront donner libre cours à leur inclination mutuelle.

III) Secret, Famille et Société

Les secrets évoqués ici sont variés. Si la majeure partie d'entre eux porte sur les origines, d'autres ont trait à des actes délictueux, voire criminels ou à des conduites jugées immorales par les contemporains, comme la délation ou les amours clandestines. Ils peuvent également toucher l'identité ou l'intégrité de la personne. On songe à la « Gueule cassée » de Jean

Pihéry¹. Les familles taisent ce dont elles ont honte, ou ce qui est essentiel à leur survie ou leur statut social. *L'homme en bleu*² ne veut pas révéler son identité parce qu'il éprouve un fort sentiment de culpabilité ; il est persuadé être moralement responsable successivement de la mort de sa fiancée, puis de son épouse.

La petite Anouchka Slavici doit sa survie à son silence. Révéler à l'oncle Léopold ou à la tante Élisabeth qu'elle n'est pas la fille d'Olga, c'est mettre en péril sa sécurité et être assurément envoyée en orphelinat. Perspective peu réjouissante quand on sait que le pays est gouverné par la dictature et les « Cogneurs ». Survivre, c'est aussi enfouir ce qui ne peut être communiqué tant l'expérience vécue a été traumatisante. Les grands-parents de Langeais-Bouillon³ ne peuvent avouer aux jumeaux que leurs parents et frères ont été les victimes d'un meurtre prémédité. L'absurdité du concours de circonstances est telle qu'ils sont dans l'incapacité de mettre des mots sur « l'innommable »⁴.

Le positionnement dans la société peut aussi générer des conflits internes. Le cas d'Alaïs en est une illustration. L'adolescente croit être protégée par l'empereur Charlemagne. Sans qu'aucun des deux le sachent, elle est en fait une rivale. Héritière d'un duc de la Saxe, elle est l'illustre descendante d'un ennemi du royaume des Francs. Comment la jeune fille va-t-elle vivre la tension entre ce qu'elle est (saxonne) et ce qu'elle est devenue (franque) ? Le lecteur l'apprendra dans le deuxième tome des *Protégées de l'Empereur*.

Tous ces événements passés sous silence détruisent l'équilibre de la famille en dévalorisant son image auprès des concitoyens. Pour palier ce dérèglement, certains membres de la famille mettent en place un réseau de connivences volontaires ou subies, qui a pour effet de réorganiser la structure familiale selon une fable sciemment élaborée. En ce sens, le secret est d'abord une construction. Il réclame de la part de ses détenteurs stratégie et organisation pratique. Henri de Vigneux⁵ se donne beaucoup de mal pour masquer son forfait. Il soudoie l'intendant de la famille, fabrique des témoins, abuse de la crédulité de Madame Loisel, fait disparaître les pièces à conviction compromettantes et attribue à Éléonor un passé cousu de fil blanc. L'ignominie des actes qu'elle aurait commis ne peut que maintenir la pauvre jeune fille dans son amnésie. On l'aura compris, Vigneux est un « taiseur » machiavélique particulièrement bavard.

¹ *Le Fils de mon père*, Hachette Jeunesse, « Le Livre de Poche Jeunesse », « Roman historique », 2003

² *Le Mystère de l'homme en bleu*, *op. cit.*

³ *Mystère au point mort*, *op. cit.*

⁴ Serge Tisseron, « Se libérer des secrets de famille : Une condition préalable à toute psychotérapie », ch. 6, in Patrice van Eersel, Catherine Maillard, *J'ai mal à mes Ancêtres : La psychogénéalogie aujourd'hui*, Albin Michel, « Entretiens / Clés », 2002, p. 159

⁵ *Le Mystère Éléonor*, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior », 2007

À ce titre, le secret n'est pas tant le fait de se taire que de dire. Préserver un secret, c'est raconter une histoire différente de la vérité. C'est ce que font les Laurégan¹ lorsqu'ils s'emploient à justifier la filiation des enfants. Concernant Bonie par exemple, le couple avait prétendu que la mère s'était tardivement rendu compte de sa grossesse, et qu'elle avait accouché seule, sans l'assistance d'une matrone. Pour Perceval, Eder échafaude un scénario plausible. Son veuvage ne l'empêche nullement d'avoir rencontré une femme ; celle-ci décédée, il lui revient d'élever son fils. Pour le vieil homme, il vaut mieux être enfant naturel qu'enfant abandonné. C'est du moins ce qu'il explique aux grands :

Il le sera [déclaré bâtard] de toute façon. Si nous révélons que nous l'avons trouvé, le recteur refusera également de l'inscrire sur le registre des baptêmes comme enfant légitime, puisque personne ne sait qui il est. Alors, autant qu'on le croie mon fils, et qu'il en ait les droits.²

Et peu importe la réputation du tisserand qui se moque du qu'en-dira-t-on et de ce que « pensent les gens »³. Eder préfère assurer une identité statutaire au petit garçon que préserver son renom. C'est dire l'importance de la parenté dans la société. Les relations entre époux, entre parents et enfants, et d'une manière générale, entre les membres de la parentèle sont conditionnées par la normalisation étatique de la famille. Cette institutionnalisation de la famille répond aux aspirations idéologiques de la société ; c'est ce que rappelle le psychanalyste Alain Bouregba :

La famille en soi, c'est un discours vide, toujours à rattacher à des idéologies. Il n'y a pas d'histoire de famille, il y a l'histoire tout court ! Et cette histoire, c'est celle des institutions politiques, qui a naturellement un impact dans les modes de désignation des parents, dans les principes qui établissent dans une société ou dans une autre les filiations, les places de chacun et les rôles que l'on attend des parents etc.⁴

La société française de XVI^e siècle dans laquelle évoluent les Laurégan est dominée par la religion. L'état civil n'existe qu'au travers des sacrements : baptême, mariage et extrême-onction. La naissance d'un enfant légitime est consignée à l'endroit sur le registre des baptêmes. Les enfants bâtards peuvent recevoir le sacrement du baptême, mais dans ce cas, leur nom est reporté à l'envers sur le même registre. On mesure la portée discriminatoire

¹ *Une croix dans le sable, op. cit.*

² *Ibid.*, p. 75

³ *Id.*, p. 75

⁴ Alain Bouregba, « Du paternel au parental : quels effets pour l'enfant ? La relativité de la famille », in : Daniel Coum (sous la dir.), *La famille change-t-elle ?*, Érès, Ramonville Sainte-Agne, 2006, p. 89

d'un tel fonctionnement. La société de la Renaissance française reconnaît les enfants légitimes, tolère les bâtards et exclut les enfants abandonnés en ne les baptisant pas.

On retrouve l'efficacité du déterminisme social et religieux sur la cellule familiale dans *Les Enfants d'Athéna*. Le petit Stéphanos est un enfant exposé, c'est-à-dire qu'il est délibérément abandonné par son père. Il faut rappeler que dans l'Empire romain comme dans la Grèce antique, le père est le chef suprême de la famille. « Sa femme et ses enfants lui appartiennent. Il a droit de vie et de mort ; il peut les obliger à travailler, les exclure, les vendre... » lit-on dans un documentaire pour la jeunesse sur enfants dans l'Antiquité¹. L'exposition est une coutume autorisée par la loi, elle a lieu le cinquième jour après la naissance, de préférence le matin pour que l'enfant ait plus de chance d'être recueilli. Dans le meilleur des cas, l'enfant, comme Stéphanos est recueilli par une famille qui lui assure affection et éducation. Mais, bien souvent, l'enfant est destiné aux travaux domestiques quand il n'est pas réduit à l'esclavage ou à la prostitution. C'est pour éviter ce sort malheureux au tout petit que la femme d'Alexos décide de l'emmener chez elle, avec l'accord tacite de sa fille :

Quand je t'ai vu » raconte Nééra, « je t'ai tout de suite voulu comme petit frère. Maman aussi, elle te voulait. Elle t'a pris dans ses bras et tu as fait un petit bruit avec ta bouche pour dire que tu étais content de venir avec nous. On t'a donné plein de baisers et on est vite rentrés² à la maison. Après, maman a réfléchi. Si elle avouait qu'elle t'avait trouvé, elle était obligée de faire de toi un esclave (...). Alors maman s'est couchée dans son lit, elle t'a mis près d'elle, et on a annoncé qu'elle venait d'avoir un bébé. Ensuite, papa a accroché à la porte un rameau d'olivier pour signaler qu'il venait de lui naître un garçon et qu'il l'acceptait dans sa maison.³

Le mensonge ici est d'autant plus intéressant que son contenu est communiqué sur le mode digital et sur le mode analogique. L'annonce publique de la naissance du bébé relève de l'expression digitale ; elle est clairement mise en mots : « On a annoncé ». Tandis que le rituel du rameau d'olivier sous-entend la naissance d'un garçon et sa reconnaissance par Alexos.

Les enfants exposés sont généralement des garçons chétifs, malades ou malformés, ou des filles parce qu'elles n'ont pas *droit de cité*. Les garçons sains sont épargnés parce qu'ils sont chargés de pérenniser la mémoire des aïeux et de veiller au repos des défunts. La joie exprimée par Hantias d'avoir retrouvé son fils n'est pas guidée par un sentiment affectif mais

¹ Karine Delobbe, *Des Enfants dans l'Antiquité*, PEMF, Mouans-Sartoux, « Bonjour l'Histoire », 1999, p. 6

² Ainsi orthographié dans le texte

³ *Les Enfants d'Athéna*, op. cit., p. 188-189

par la satisfaction d'avoir un héritier qui pourra « assurer le culte des ancêtres après sa mort »¹.

Les exemples des Bretons et des Grecs montrent à quel point les interactions entre l'individu et la société sont au cœur de l'instauration des secrets de famille. La famille n'existe que par le statut et la fonction que la société lui accorde. Elle est enjointe de se conformer à la loi, entendue comme « règle impérative imposée à l'homme »². Qu'un parent contrevienne d'une manière ou d'une autre à la loi, et c'est l'ensemble de la famille qui se trouve, par ricochet hors la loi parce qu'elle ne correspond plus à l'archétype de La Famille, considérée comme le berceau du développement et de l'épanouissement individuels. On se souvient de Pétain affirmant « quand la famille va, tout peut être sauvé »³ ; cette représentation sublimée de la famille garante du bonheur est encore prégnante de nos jours. Quand la loi est transgressée, la famille s'efforce d'étouffer la conduite « anormale » en y opposant un scénario qui la maintienne dans la norme sociale. C'est ainsi que le secret alimente ce qu'il est convenu d'appeler depuis Antonio J. Ferreira un mythe familial⁴.

Pour comprendre ce concept introduit en 1965 par le psychosociologue portugais, il convient de revenir sur la notion de mythe.

Le mythe est un récit fondateur qui « relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. (...) c'est toujours le récit d'une création : On rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. »⁵. En racontant l'histoire du monde et celle de l'humanité, il se charge d'en expliquer les mystères de leurs origines. Le mythe met en scène des personnages extraordinaires, surhumains ou divins dont les actes retracent les événements qui ont marqué l'histoire d'une communauté. Les héros symbolisent les aspects de la condition humaine, traduisent ses aspirations et reflètent ses angoisses (la vie, la mort, la sexualité). Les travaux en ethnologie soulignent l'universalité des mythes. Pour se construire, un groupe social a besoin d'adhérer à des croyances transmises de génération en génération, de croire en la véracité de ce que Claude Lévi-Strauss appelle une « matrice de la connaissance »⁶.

Le mythe familial relève du même processus imaginaire. Il désigne « l'ensemble des croyances et des espérances que les membres d'une famille partagent soit à propos d'eux-

¹ *Ibid.*, p. 100

² *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*

³ Cité par Claude Martin, « La parentalité : une question politique », in : Daniel Coum (sous la dir.), *La famille change-t-elle ?*, *op. cit.*, p. 62

⁴ On se reportera utilement à l'article « Mythes familiaux » du *Dictionnaire des thérapies familiales*, sous la direction de Jacques Miermont, Payot, 2001

⁵ Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, [1963], Gallimard, 1988, p. 16

⁶ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, [1958], Pocket, « Pocket Agora », 2003, p. 72

mêmes, soit à propos de la nature des relations qui les unissent »¹. Autrement dit, le mythe familial reflète l'image que la famille veut donner d'elle-même, qu'elle corresponde ou non à la réalité. Celle-ci est d'autant plus sublimée que le secret est jalousement gardé, ou pour reprendre l'expression chère à Serge Tisseron, « verrouillé ». Partagé et entretenu par les différents parents, le mythe familial a pour fonction de conserver la pérennité clan. Guy Ausloos résume ainsi la fonction stabilisante du mythe familial : « Les secrets, les règles qu'ils entraînent, les mythes qu'ils fondent contribuent à éviter des changements vécus comme menaçants. En d'autres termes, ils contribuent à maintenir l'homéostasie, *cet état systémique idéal du non-changement*. »²

L'anglais Thomas J. Cottle³ dresse une taxonomie des mythes familiaux répartis en cinq unités selon la nature des secrets qu'ils sont chargés de couvrir. Le « Mythe⁴ de la stabilité » est réactionnel aux secrets liés à des événements qui ont nui à la cohésion parentale : infidélité, divorce, abandon. Le « Mythe de l'harmonie » est suscité par les secrets liés à des faits de violence : inceste, sévices physiques ou psychologiques. Les secrets relatifs à la faille, à la ruine, au chômage donnent naissance au « Mythe de la richesse ». Le « Mythe des valeurs traditionnelles » renvoie aux conduites déviantes tenues secrètes : pratiques sexuelles perverses, vol, viol, crime. Enfin, le « Mythe de la normalité » se rapporte aux conduites sociales jugées « anormales » : alcoolisme, drogue, hospitalisation en milieu psychiatrique, suicide.

La classification de Cottle nous offre une première grille de lecture des romans d'Évelyne Brisou-Pellen.

IV) Typologie des secrets de famille dans les romans d'Évelyne Brisou-Pellen

A) Mythe de la stabilité

Les secrets afférents à l'unité familiale sont les plus récurrents et aussi les plus conventionnels de la littérature pour la jeunesse. Ils se construisent le plus souvent à partir de

¹ Jacques Miermont, (dir.), *Dictionnaire des thérapies familiales*, op. cit., p. 27

² Guy Ausloos, *Secrets de famille*, disp < <http://www.systemique.org/idres:index/index.htm> > [p. 4], [consulté le 12 mai 2008]

³ Thomas J. Cottle, traduit de l'américain par Yveline Paume, Jacques Rambaud, Dominique Duquaire, *Enfants prisonniers d'un secret*, Paris, Laffont, « Réponses », 1975, p. 15-16

⁴ Avec majuscule, et au singulier dans le texte

l'abandon du jeune héros. L'abandon parental peut être réel : la mère décide d'abandonner purement et simplement sa progéniture. À l'instar de Victoire dans *Deux Graines de cacao*, ce sont des mères dénaturées par les sévices qu'on leur a infligés alors qu'elles étaient des fillettes, ou des mères incapables de subvenir à l'éducation de leurs petits. *Une Croix dans le sable* met en scène plusieurs figures maternelles. Marguerite Charlès dite La Charlezen mène une vie trop périlleuse pour pouvoir s'occuper de Bonie, mais elle veille à distance sur sa fille en pourvoyant à ses besoins matériels. Il y a également les mères anonymes qui ont dû confier leur nourrisson à la rivière, comme le petit Perceval, ou les mendiants qui veulent sauver leur môme de la misère :

Une veuve, sans ressources, avec quatre marmots accrochés à sa jupe, le plus jeune marchant à peine. Elle avait supplié qu'on la soulage un peu, car les aumônes qu'elle récoltait étaient insuffisantes pour nourrir quatre enfants. Alors on avait gardé Lancelot.¹

L'abandon peut être le fait du père ; Jean Pihéry², en se cloîtrant avec les « Gueules cassées » abandonne Théo. Le renoncement du jeune soldat fait voler en éclat le mythe d'une famille de guerre frappée par le malheur, mais ô combien héroïque. Stéphanos³ quant à lui, pâtit du manquement paternel. Hantias devenu veuf se trouve encombré d'un nourrisson dont il ne sait que faire. Mais Hantias n'est pas tout à fait dénué de sentiment puisqu'il prend la peine de déposer son enfant non pas sur le pas du logis ou sur une décharge publique, mais au pied du temple d'Athéna. Ainsi augmente-t-il la probabilité que le petit soit rapidement recueilli par une famille de citoyens.

En reprenant la chronologie de Julien Abalain, nous constatons qu'il est triplement abandonné. Par son père d'abord, qui s'en va sans même savoir qu'il est en gestation. Le père fait office ici de géniteur accidentel. « J'ai su » témoigne l'ancienne nourrice de Victoire et René, « qu'elle rencontrait un capitaine de marine, un Brésilien. Les marins, ça va, ça vient. »⁴ L'homme existe d'autant moins dans sa fonction parentale que l'auteure le maintient dans l'anonymat et ne lui accorde aucune place narrative. Julien est ensuite abandonné par sa mère qui, toujours selon la vieille esclave ? « a eu un bébé dont elle ne voulait pas »⁵. On relèvera le cynisme de la situation : Julien apprend de la bouche de *Désirée* qu'il est un enfant non *désiré*. Ce rapprochement sémantique suscite deux questions. Dans quelle mesure

¹ *Une croix dans le sable*, op. cit., p. 175

² *Le Fils de mon père*, op. cit.

³ *Les Enfants d'Athéna*, op. cit.

⁴ *Deux graines de cacao*, op. cit., p. 262.

⁵ *Ibid.*, p. 261

les jeunes lecteurs sont-ils réceptifs au jeu de mots, tant est qu'il y en ait un ? L'auteur elle-même, n'exprime-t-elle pas un désir inconscient de stabilité ? La suite du tête-à-tête vient nourrir cette hypothèse. C'est à Désirée que revient le douloureux privilège de conduire le nourrisson à l'orphelinat de Port-au-Prince. Taraudée par le remords, elle se console en se disant que le bébé est « tellement beau »¹ qu'il sera très vite adopté. De fait, un mois plus tard, un homme vient le chercher. Cet homme, c'est René, l'oncle de Julien.

L'abandon ne se limite pas à cette seule forme de séparation objective, consciente, préméditée, organisée. Il peut être fantasmé. L'enfant se sent abandonné alors que ses parents ne l'ont nullement renié. Il y a à ce moment-là une distorsion entre la réalité et son introjection. Les orphelins de Langeais-Bouillon en veulent à leurs parents de les avoir laissés ; leur révolte se nourrit de la certitude que « si rien n'était arrivé, [leur] vie serait meilleure »². L'évidence tautologique (s'ils n'étaient pas endeuillés, ils seraient heureux) souligne leur vide affectif. Ils souffrent du manque d'affection de leurs grands-parents ; et répètent que « personne ne [les] aime ici »³. Ce qui n'est pas le cas, ils s'en rendront compte à la fin du roman : l'austérité de leurs grands parents n'était que l'expression de leur chagrin.

Brice et Alice, Julien, Stéphanos, les petits Lauréan viennent grossir les rangs de leurs aînés romanesques dont fourmille la littérature du XIX^e siècle. Comme Rémi⁴ et Cosette⁵, ils sont jetés sur les routes à la recherche de leurs parents qui les ont abandonnés par indigence, par nécessité, ou plus simplement par désamour. Ils sont tous des « petites souffrances »⁶ pour reprendre l'expression de Fabienne, la concierge de la maison de Langeais-Bouillon.

B) Mythe de l'harmonie

Le mythe de l'harmonie est un idéal que perpétue les familles confrontées à des sévices corporels ou psychologiques. *La Maison aux 52 portes* en est une illustration efficace. Ce court roman de cent cinquante pages raconte la genèse d'un secret bâti sur le déshonneur (mythe de la stabilité) et la maltraitance (mythe de l'harmonie). Le secret de la famille Jarinois est de tous les romans d'Évelyne Brisou-Pellen le plus élaboré et le mieux gardé ; il tra-

¹ *Ibid.*, p. 261

² *Ibid.*, p. 128

³ *Mystère au point mort*, op. cit., p. 43

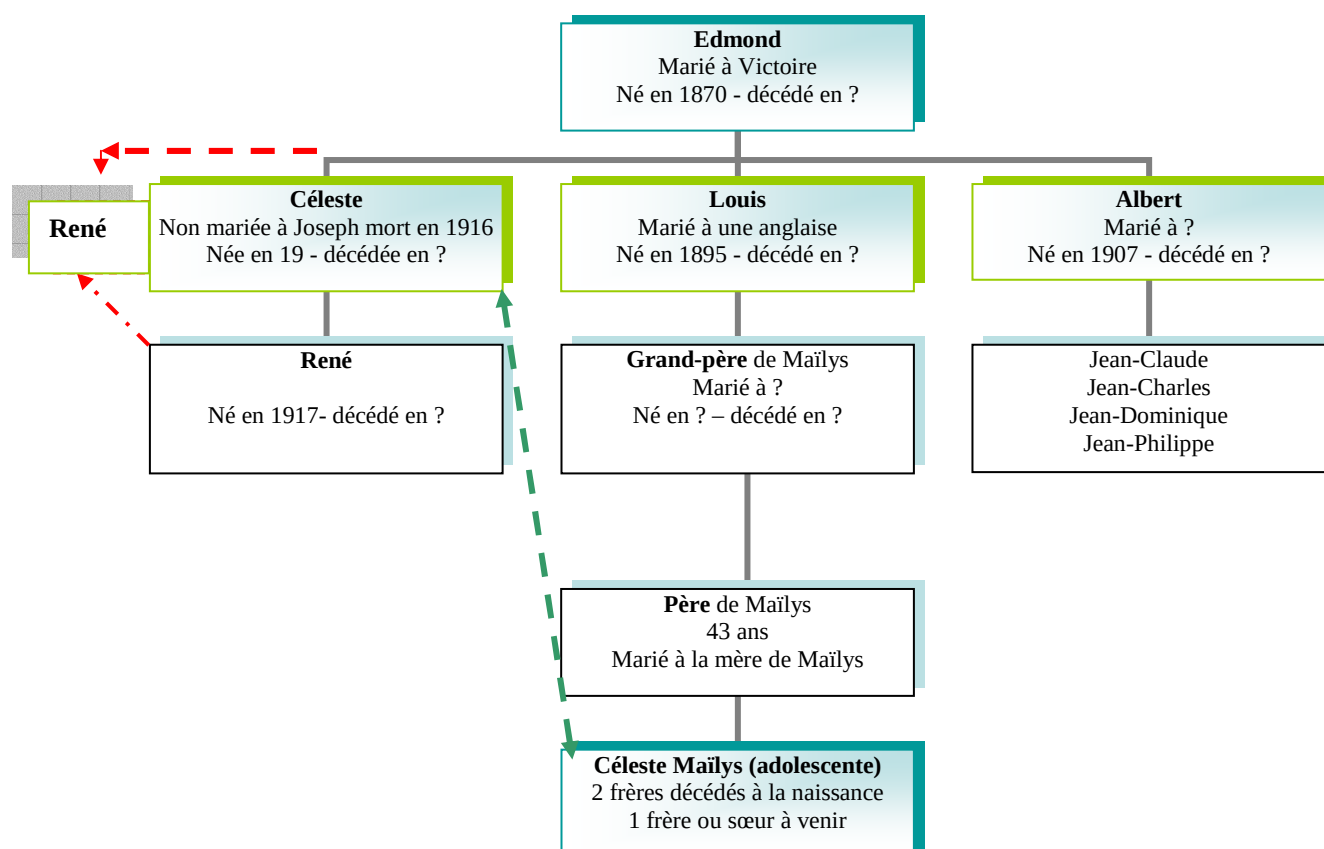
⁴ Hector Malot, *Sans famille*, [1878], Gallimard, « Folio Junior », T. I & II, 1980

⁵ Victor Hugo, *Les Misérables*, Gallimard, « Folio Classique », T. I & II, 1999

⁶ *Mystère au point mort*, op. cit.

verse quatre générations. Il est aussi le plus pathogène. Pour argumenter notre propos nous proposons de présenter l'arbre généalogique de la famille Jarnois :

Généalogie simplifiée de la famille Jarnois *La Maison aux 52 portes*



Nous sommes en 1916, Céleste et Joseph s'aiment, mais ne peuvent se marier : Edmond Jarnois s'y oppose au motif que Joseph est un ancien séminariste. Edmond emploie la manière forte pour couper court à leur relation. Il contraint sa fille à écrire une lettre de rupture à « son aimé »¹ qui se trouve sur le front : « Écris ! ordonna t-il d'un ton ulcéré. Écris : 15 septembre 1916. (...) et saisissant la main de Céleste, appliqua de force sa bague sur la cire encore chaude »². Le calvaire de la jeune fille ne fait que commencer. Le harcèlement moral s'accompagne de violences verbales et physiques. Edmond assène « une gifle magistrale à sa fille, qui [l'envoie] rouler sur le plancher »³. Une fois la lettre écrite, Edmond sé-

¹ *La Maison aux 52 portes*, Pocket Jeunesse, « Junior », 2000, p. 137

² *Ibid.*, p. 123

³ *Ibid.*, p. 122.

questre Céleste dans une pièce rendue par ses soins aveugle. Un lit en fer, une table, une lampe à huile constituent le seul mobilier de ce « réduit obscur »¹. La seule personne que Céleste voit est sa mère lorsqu'elle lui porte ses repas, sans rien dire, ou en échangeant si peu de mots que la malheureuse est définitivement isolée du reste du monde. Elle n'a aucune conscience du temps qui s'écoule, si ce n'est au travers du bébé qu'elle sent grandir en elle. La jeune femme reste enfermée jusqu'à sa mort. Combien d'années aura-t-elle vécu ainsi ? La question reste ouverte. Le bébé quant à lui, naît en 1917 et est déclaré enfant tardif de Victoire et Edmond. De son côté, Joseph est fusillé pour désertion le 12 octobre 1916, soit un mois après la rédaction de la lettre. Le jeune soldat voulait rejoindre Céleste pour comprendre les motifs de la rupture. L'ordre social et l'ordre familial s'interpénètrent si étroitement dans ce roman qu'ils conduisent à la mort des protagonistes.

Dans sa conférence publiée en ligne², Guy Ausloos démontre l'inhérence du pouvoir dans le processus du secret. Le psychiatre et psychanalyste belge dit en substance que tout secret sous-tend un abus de pouvoir. Détenir un secret implique d'être en possession d'un savoir que l'on décide de communiquer à quelques uns et pas à d'autres. En ce sens, le secret est bien la manifestation d'un pouvoir sur l'autre. Mais ce pouvoir est toujours assorti d'une menace ; que le secret soit révélé. Pour la pallier, le détenteur du secret met en place un dispositif pour s'assurer que le secret est bien gardé. Pour ce faire, il impose des règles. Céleste a transgressé la loi en ayant une aventure sentimentale jugée inadmissible : pour Edmond, épouser un ancien séminariste revient à épouser un « défroqué ». Le père décide donc d'enfermer sa fille. La séquestration étant elle-même une transgression de la loi, Edmond multiplie les mensonges pour couvrir l'illégalité de sa conduite. Il fait croire à Joseph que Céleste ne l'aime plus. Ensuite, il fait croire à l'entourage que Céleste s'est enfuie en 1916 avec un homme, puis il fait croire à Céleste que son frère Louis est parti volontairement faire ses études en Angleterre. En fait, le jeune homme est délibérément éloigné de la demeure familiale. Enfin, il déclare que René est son fils. Par ces contre-vérités, Edmond impose sa loi. Il en fixe les règles et « dicte ce qui doit être fait dans un cas déterminé »³. Les deux seules personnes impliquées dans le secret, la mère et le petit frère Albert, n'ont d'autres ressources que celle de s'y plier. La séquestration de Céleste devient un sujet tabou. À la loi d'état, Edmond Jarrois substitue la loi familiale.

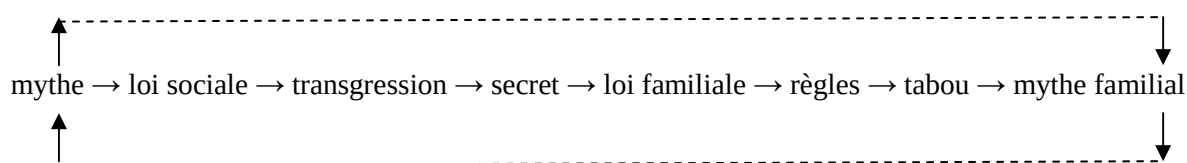
¹ *Ibid.*, p. 133

² Guy Ausloos, *Secrets de famille*, op. cit., [p. 4]

³ Définition du mot « règle », *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit.

Guy Ausloos conclut en disant que « la loi n'est pas annulée, mais à cette loi se substitue une loi familiale qui se résume au respect du secret et diminue l'importance de la loi précédente »¹. Dans *La Maison aux 52 portes* les témoins directs du drame (la mère, Albert) sont tenus au silence car s'ils parlaient, ils enverraient Edmond en prison. Les témoins indirects (Louis ou plus généralement tous ceux qui connaissent la famille) s'enfoncent dans leur passivité parce qu'ils ne peuvent imaginer qu'Edmond ne soit pas un *pater familias* digne de ce nom. Avec le temps, Céleste est bel et bien « supprimée de la famille »² et des mémoires.

La genèse du secret Jarnois se déroule schématiquement de la façon suivante :



La société française du début du XIX^e a une représentation idéalisée du mariage ; elle régit les normes selon lesquelles un mariage est autorisé ou non. En l'occurrence, il faut l'autorisation du père. Céleste se rebelle contre l'autorité paternelle. Elle est punie mais cela ne doit pas se savoir. Les règles de vie familiale sont modifiées ; le cas Céleste devient un sujet tabou pour que l'honneur de la famille soit sauf aux yeux de la société. Le mythe social initie le mythe familial, qui lui-même conforte la société dans sa sublimation de la famille. La circularité du processus est bien huilée et il faudra aux Jarnois cinq générations pour qu'un grain de sable nommé Mailys-Céleste vienne enrayer la mécanique, et que la mémoire familiale s'affranchisse du poids du secret.

C) Mythe de la richesse

Les situations économiques et financières, surtout lorsqu'elles correspondent à une régression du niveau de vie, peuvent être mal vécues psychologiquement par celui qui la subit et aussi par d'autres membres de sa famille. La faillite, le chômage, la ruine ont une incidence sur ce qu'il est convenu d'appeler la « position sociale ». L'expression « position sociale » n'est pas anodine : elle évoque la situation dans la société sur une échelle de prestige dont les degrés s'échelonnent de la condition inférieure à la condition supérieure. L'anglicisme *standing* relaie cette idée de « se tenir » dans la société en l'associant étroite-

¹ Guy Ausloos, *Secrets de famille*, op. cit., [p. 4]

² *La Maison aux 52 portes*, op. cit., p. 70.

ment à la condition économique. En français, nous apprend *Le Nouveau Petit Robert*, la « position » signifie en septième acception la « situation d'un compte (en banque), telle qu'elle est déterminée par son solde ». Position sociale et position économique entretiennent donc des rapports de cause à effets qui peuvent donner lieu à une mystification, voire une mythification, lorsqu'ils sont mal supportés.

La Fille du comte Hugues s'inscrit dans la veine du mythe de la richesse. Hersende est ruinée depuis la mort de son mari. Elle connaît la faim, l'indigence et la maladie. Hersende est atteinte du « mal des ardents » ; pathologie endémique directement liée à la malnutrition. L'*ignis sacer*, encore appelé « feu sacré » ou « feu de Saint Antoine » est dû à l'absorption d'ergot de seigle, champignon parasite de l'épi de seigle broyé avec le seigle pour obtenir de la farine. Les pauvres mangeaient plus souvent du pain à base de farine de seigle (pain noir) que de farine de blé (pain blanc), trop coûteuse. Olérius, le médecin du château, enfermé avec Jehanne injustement accusée d'avoir tenté d'empoisonner son oncle, le comte Jean, lui apprend que le mal des ardents est « une maladie de pauvres, une maladie qui s'abat sur ceux qui mangent du mauvais pain »¹. En note de bas de page, l'auteur apporte une précision : « En réalité, ceux qui mangent du pain de mauvais seigle ». Ce complément d'information reste très approximatif et témoigne du souci de vouloir expliquer sans ennuyer. Édifier et distraire : comment trouver le juste équilibre ? Telle est la problématique à laquelle se trouvent confrontés certains auteurs pour la jeunesse, plus particulièrement, les auteurs de romans historiques. Ce petit roman de soixante-douze pages s'adresse visiblement à un lectorat d'enfants. Du moins les illustrations de Natalie Louis-Lucas, la prescription éditoriale du niveau de lecture « dès 10 ans » et la linéarité narrative orientent-ils une tranche d'âge de lecteurs dans ce sens. À ces critères il faut ajouter un bon nombre de *topoi* empruntés au conte : le château, le tournoi, les riches et les pauvres, les atours de soie et les hardes de toile, le cachot, le sage, la tour et... Anne ! Ces ingrédients narratifs sont des référents culturels pour les jeunes lecteurs et l'on peut supposer que l'auteur n'a pas voulu rompre le charme du récit en se montrant édifiante par un complément informationnel sur le mal des ardents. *La Fille du comte Hugues* est-il un récit hybride ? Nous sommes tentée de répondre par l'affirmative, et ceci, d'autant plus que la problématique du secret familial est outrancièrement escamotée. Poursuivons-en donc notre lecture.

Hersende a connu des jours meilleurs, le titre de « Dame » nous renseigne sur sa condition antérieure. Son attribution était réservée au temps de la féodalité aux femmes de

¹ *La Fille du comte Hugues*, [1996], Casterman, « Junior », 2006, p. 35

« haute », ou de « bonne »¹ naissance. De fait, Hersende était de petite noblesse, mariée à un marchand de drap. Le déclin de sa situation économique, et plus généralement celle de tous les paysans du comté touchés par la famine, la conduit à exploiter l'art du mensonge pour sauver sa fille Jehanne. En quatrième de couverture, on lit que Jehanne est « bouleversée par l'annonce du terrible secret que lui a révélé sa mère avant de mourir ». En fait, il ne s'agit pas d'un secret, puisque Jehanne est bien Jehanne, sa fille, et non Anne, celle du comte Hugues et de la comtesse Béatrice, mais plutôt d'une affabulation. Hersende, alors nourrice au château, prétend avoir substitué l'identité des deux petites filles. Cette usurpation d'identité n'a pas eu lieu. Il n'y a pas à ce niveau de « secret de famille », mais un « secret personnel intime ».

Le secret personnel intime fait référence à tout ce que l'on veut garder par devers soi ou entre soi. Ce sont les petites cachotteries souvent légères et ponctuelles (préparation d'un anniversaire surprise, anecdotes échangées à propos d'untel ou d'untelle..). Elles constituent ce que la thérapeute familiale américaine Evan Imber-Black appelle les « secrets doux »². Ces secrets contribuent au bien-être et à l'épanouissement de la personne. Ils sont positifs et développent un sentiment d'appartenance et de reconnaissance au sein d'une fratrie par exemple. La complicité de Brice et d'Alice³ naît des multiples actions qu'ils accomplissent à l'insu de leurs grands-parents. D'autres secrets, également positifs, sont d'une nature plus intime ; ils renvoient à la fragilité de l'individu, aux difficultés rencontrées, à ses complexes. Ces secrets sont souvent consignés dans un journal ou confiés dans l'intimité d'une relation privilégiée (confidences sur l'oreiller, conversations entre amis proches). Ils sont « essentiels »⁴ à l'autonomisation du sujet. Ils ont un effet bénéfique sur la relation : l'« essentiel » n'est pas tant le contenu du secret que le fait de le partager. Confier un secret, c'est faire confiance ; le préserver c'est être loyal et fidèle.

Mais il existe aussi les secrets négatifs, qui mettent en péril leurs détenteurs aussi bien que ceux qui en sont exclus. Les secrets de famille en font partie (adoption cachée, suicide d'un parent, enfant adultérin...). Ce sont des secrets « toxiques ». Enfin, toujours selon la thérapeute, il y a les secrets « dangereux » qui menacent directement l'intégrité physique et morale de la personne (on pense au cas de Céleste⁵, Victoire⁶, Virgile¹). Les secrets négatifs

¹ *Le nouveau Petit Robert*, op. cit.

² Evan Imber-Black, *Le poids des secrets de famille : Quand et comment en parler. Ce qu'il faut dire - et ne pas dire*, [1999], traduit de l'américain par Catherine Derivery, J'ai lu, « Bien être Psychologie », 2001

³ *Mystère au point mort*, op. cit.

⁴ Evan Imber-Black, *Le poids des secrets de famille*, op. cit.

⁵ *La Maison aux 52 portes*, op. cit.

⁶ *Deux graines de cacao*, op. cit.

ont généralement des effets sur la structure psychique et font l'objet d'un refoulement : l'individu ignore qu'il est détenteur d'un secret. On peut considérer que *Les Enfants d'Athéna* métaphorisent l'activité inconsciente du refoulement. Ils ignorent qu'ils sont les détenteurs d'une information essentielle à la vie de la cité. Les trois enfants représentent l'Inconscient de la collectivité athénienne.

À la répartition des « bons » et « mauvais » secrets correspondent deux métaphores significatives : le « jardin secret » et le « squelette dans le placard ». Nathanaëlle, l'héroïne de *Un si terrible secret*, se heurte aux fantômes du passé et forte de l'expérience qu'elle est en train de vivre, distingue explicitement l'innocuité des faux secrets sans pour autant définir la nocivité des vrais secrets :

En entendant mon père au bout du fil, je me sentis coupable ; sans doute comme les parents qui se font des secrets et se taisent dès que les enfants entrent dans la pièce. Parfois, ce sont des secrets agréables (par exemple les cadeaux de Noël) et on les apprend après. Parfois, ça reste secret pour toujours et on n'en sait jamais rien.²

L'auteur déclare dans un document de questions (non sourcées) et de réponses publié sur son site que le roman « qui [l'a] le plus profondément marquée est *Un si Terrible Secret* : pendant toute la période où [elle l'a] écrit, [elle n'a] pratiquement pas pu dormir »³. Ces propos d'auteur perturbée déçoivent au regard de l'héroïsme dont elle dote la jeune Nathanaëlle affirmant dans l'avant dernière ligne du roman qu'elle est à même de servir de « rempart »⁴ à la toxicité du secret Blestin. On aurait pu attendre d'Évelyne Brisou-Pellen que Nathanaëlle aille plus loin dans sa perception des secrets « agréables » et des secrets « pour toujours » dont on « n'en sait jamais rien ».

Nathanaëlle enferme le squelette de son grand-père Virgile dans le placard. Au contraire, Jehanne, l'héroïne de *La Fille du comte Hugues*, se satisfait du jardin secret de sa mère. Et pourtant, le secret d'Hersende n'a rien d'un secret personnel intime car son aveu : « Écoute seulement ce que j'ai à te dire »⁵ n'est qu'un mensonge. Il n'y a rien à entendre dans la fausse confession de la mourante

– Je ne suis pas ta mère. Écoute bien ce que je vais te dire : ce n'est pas la fille du comte Hugues, qui est morte de la terrible maladie, c'est ma fille Jehanne, ma petite fille.⁶

¹ *Un si terrible secret*, op. cit.

² *Ibid.*, p. 95

³ Évelyne Brisou-Pellen, *Pour en savoir plus...*, op. cit., [p. 2]

⁴ *Un si terrible secret*, [1997], Rageot, « Métis », 2004., [p. 124]

⁵ *La Fille du comte Hugues*, op. cit., p. 12

⁶ *Ibid.*, p. 14

Ses dernières paroles déterminent l'avenir de Jehanne en reconfigurant ses origines. La jeune fille devient l'unique et directe héritière du comte Hugues. L'accession au nouveau statut de Jehanne est ritualisée par deux épreuves l'une profane, l'autre sacrée ; la reconnaissance de vêtements et le « Jugement de Dieu ». Un tournoi est organisé entre deux chevaliers ; celui qui défend l'origine aristocratique de Jehanne, Guillaume, lui-même recueilli par le comte Jean, frère de Hugues sans descendance ; et celui qui la nie, Thierry, le neveu de la femme décédée de Jean. On l'aura compris, l'issue du tournoi met en jeu la succession du comté. L'alibi des vêtements renvoie assez schématiquement au mythe de la richesse. Hersende avant de mourir s'introduit discrètement dans le château pour récupérer les anciens vêtements de la petite Anne, gardés dans un coffre d'une tour désaffectée. Elle remet à Jehanne une chemise et un petit b্লাud brodés à l'initiale « A », faisant accroire qu'ils ont été les siens. La jeune fille réagit :

Non, c'est impossible. Vous voyez bien que c'est de la soie. Père disait souvent que la soie va aux seigneurs et la toile aux manants.¹

Les vêtements sont les signifiants formels d'une appartenance sociale. Hersende, l'explique dans un souffle :

La soie va aux seigneurs (...) et ceci est à toi, car tu es la fille du comte Hugues et de la comtesse Béatrice.²

L'aspect vestimentaire est présenté ici comme un parangon du mythe de la richesse, lequel est aussitôt caricaturé par la diabolisation qui est faite des paysans et des paysannes qui ne sont pas bien habillés. Les enfants sont enterrés « au fond d'un champ », les affamées sont « chassées à coups de pierres » de crainte qu'elles volent « le peu qu'il reste ». On prétend même que certaines « femmes ont mangé leur propre enfant »³. Si la pauvreté est encore plus stigmatisée dans *Le Secret de l'homme en bleu*, c'est pour mieux tourner en dérision les préjugés sociaux sur les apparences. Les « vieilles hardes délavées »⁴ de Garin Trousseboeuf éveillent la suspicion d'un passeur qui ne veut pas prendre de mendiants à bord de la barge parce que « leur haleine empoisonne l'atmosphère » et qu'ils sont responsables « la Grande Mortalité »⁵. Garin endort la méfiance du passeur en improvisant une fable farfelue :

¹ *Ibid.*, p. 13

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 8

⁴ *Le Secret de l'homme en bleu*, op. cit., p. 20

⁵ *Id.*, p. 20

Vous dites ça à cause de ma tenue ! C'est que je me suis encore une fois laissé avoir par mon grand cœur, et j'ai échangé mes beaux vêtements contre ceux d'un malheureux qui devait s'habiller convenablement pour aller demander en mariage la fille du roi d'Espagne.¹

Et surtout, il fait valoir avec humour qu'il est préférable de trouver des explications scientifiques à l'épidémie qui a décimé Venise qu'attiser de vieilles peurs absurdes.

La question vestimentaire sert de fil rouge au secret de *La Fille du comte Hugues*. En prologue, parce la chemise de soie scelle le mensonge d'Hersende, en épilogue parce que c'est une chaussure de la petite Anne qui permet à Jehanne de découvrir la vérité et d'établir irréfutablement son identité. Des années plus tard, devenue comtesse et mère de quatre fils, Jehanne ouvre à son tour le coffre de vêtements et découvre une paire de chaussures brodées à l'initiale de la petite défunte. L'une d'elle est dotée d'une semelle compensée ; Anne devait avoir une jambe plus courte que l'autre. Jehanne demande confirmation à Olérius, le médecin du château ; celui-ci entérine sa conclusion et la dissuade de se confesser ou de dire la vérité à quiconque « car personne ne [lui] demande rien »². En définitive, ce petit roman s'achève sur un secret de famille lié au mythe de la richesse. En le préservant, Jehanne usurpe une position sociale bien qu'elle s'en soit défendue avec récurrence dans le récit : « Je ne veux prendre la place de personne... »³ ; « Elle ne revendiquait rien »⁴ ; « Elle ne voulait pas prendre une place qui ne serait pas la sienne »⁵ ; « Messire... Je voudrais vous dire... J'ai bien réfléchi dans ma prison : votre neveu Thierry s'est toujours considéré comme l'héritier de ce domaine. Je ne me sens pas le droit de le lui prendre »⁶. Jehanne accède au « rang »⁷ de comtesse et sa nouvelle condition sociale ne l'empêche pas d'épouser Guillaume, simple chevalier, probablement parce qu'elle ne renie pas les origines modestes de sa naissance. Cette mésalliance est approuvée de tous et c'est à Olérius qu'on doit le mot de la fin : « La vie est d'une insondable richesse »⁸. Formule que nous trouvons particulièrement plaisante dans le cadre de notre étude sur le mythe de la richesse.

¹ *Id.*

² *La Fille du comte Hugues, op. cit.*, p. 73

³ *Ibid.*, p. 21

⁴ *Ibid.*, p. 22

⁵ *Ibid.*, p. 38

⁶ *Ibid.*, pp. 59-60

⁷ *Ibid.*, p. 65

⁸ *Ibid.*, p. 66

D) Mythe des valeurs traditionnelles

Également appelée Mythe du droit chemin, cette catégorie se rapporte aux conduites morales déviantes : pratiques sexuelles perverses, viol, meurtre... Le secret qui entoure la naissance du héros de *Deux graines de cacao* repose sur ce mythe. Assassins, tortures et viols racistes sont à l'origine de l'omerta familiale. Durant les années 1791-1795, la révolte des esclaves conduite par Toussaint Louverture met Haïti à feu et à sang. Les parents de Victoire et René Abalain sont propriétaires d'une plantation de cacaoyers. Ce sont de « bons blancs » favorables à l'affranchissement des esclaves et ils n'auraient pas « touché un cheveu de leur tête »¹. Mais des « marrons » venus d'autres plantations les décapitent en présence de la petite Victoire. Désirée évoque les exactions :

Elle a vu, de ses yeux, tuer ses parents. Elle avait neuf ans. Elle les a vus torturer, et puis, elle a vu leur tête voler (...). Ceux qui ont fait ça, ils n'étaient pas d'ici. Le meneur, c'était un... (...) Sa fille avait été torturée par leur maître, elle avait souffert abominablement sans qu'il puisse rien faire pour elle, et il en avait pratiquement perdu l'esprit. (...) Cet homme-là, reprit-elle enfin, a dit qu'il fallait faire à la petite ce qu'on avait fait à sa fille. Alors il l'a violée, et puis attachée à un poteau, les mains au-dessus de la tête, à côté d'un nid de fourmis. Et il l'a enduite de miel. Elle avait neuf ans².

La relation de la scène confine au mélodrame. Lorsque Désirée s'exprime, elle murmure, parle d'une « voix douloureuse », « fixe farouchement le sol »³ soupire, se tait à plusieurs reprises, pleure sans chercher à essuyer ses larmes. Elle parle de manière hachée, la plupart des phrases sont des propositions indépendantes juxtaposées les unes aux autres. Les tournures pléonastiques « voir de ses yeux », « souffrir abominablement », hyperbolique (les têtes qui volent) ou anaphorique « elle avait neuf ans » sont trop insistantes pour réellement émouvoir. Désirée elle-même met en garde le lecteur contre la tentation identificatoire : « ce qu'elle a connu dans son enfance, je ne le souhaite à personne »⁴. Sous-entendons : jeune lecteur ne te projette pas.

Victoire est une mère dénaturée parce qu'elle a été une petite fille dénaturée. Elle sombre dans la folie, « pousse des hurlements », abhorre les hommes y compris son frère qui ne peut « l'approcher ». René était absent au moment des crimes, et inconsciemment, explique Désirée, « elle le rendait responsable, comme s'il l'avait abandonnée »⁵. La rapide ana-

¹ *Deux graines de cacao*, op. cit., p. 242

² *Ibid.*, p. 263-264

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 263

⁵ *Id.*

lyse psychologique de la vieille esclave permet à l'auteur de boucler la chaîne des traumatismes : la mère abandonne son fils parce qu'elle s'est sentie abandonnée par son frère qui, par ricochet, adopte son neveu.

Mystère au point mort, *Les Enfants d'Athéna*, *Le Secret de l'homme en bleu*, *L'Incroyable retour*, *Un si terrible secret* reposent tous sur des meurtres qui initient un secret de famille. Ce sont les parents (Cyril de Langeais-Bouillon¹, Alexos et sa femme²), la femme (de l'homme en bleu³), l'oncle (Maximilien Fédine⁴) ou le grand-père (Virgile Delahaye⁵) des héros qui sont assassinés de façon préméditée. La quête des héros consiste à découvrir la « terrible⁶ » vérité. Les assassins sont dans les deux premiers romans des étrangers ; dans les trois derniers, ce sont des membres de la famille. Le motif en est la vengeance (*Mystère au point mort*), la cupidité (*Les Enfants d'Athéna*, *Le Secret de l'homme en bleu*, *L'incroyable retour*), la jalousie amoureuse (*Un si terrible secret*). Ces victimes ne sont pas uniques en leur genre ; il y a aussi les morts par contre coup : la famille tuée dans un accident de voiture, les règlements de compte en cascade, les crimes de guerre, les suicides, les crises cardiaques directement liées à un choc émotionnel etc. Au total, ce sont trente-sept morts violentes qui sont relatées. À celles-ci s'ajoutent les morts massives des combattants (guerres carolingiennes, guerres de religion, révolte des noirs, première et seconde guerres mondiales) et les morts naturelles.

Les romans d'Évelyne Brisou-Pellen sont peuplés de cadavres ; la palme revient aux *Enfants d'Athéna* avec neuf meurtres (quatre chez les innocents et cinq chez les bourreaux) et à *Mystère au point mort* qui comptabilise cinq victimes de la route, deux crises cardiaques et un internement psychiatrique. Mais les romans ne sont jamais morbides car la violence est atténuée par des figures de rhétorique. L'ellipse est le procédé stylistique le plus utilisé. Darnéas entend les meurtriers de ses parents : « C'est malin, tu les as tués ! »⁷ Le lecteur est invité à combler le vide narratif. Contrairement aux héros, il ne peut conférer de charge émotionnelle à l'événement parce qu'il ne « connaît » pas les parents des trois athéniens. On peut faire la même observation à propos du meurtre de l'épouse de Giovanni Albizio, qui « quelques jours après la naissance de la petite [a] trouvé [sa] femme poignardée dans son lit »⁸. L'émotion est d'autant mieux neutralisée ici que la femme n'a pas de prénom. Garin, du

¹ *Mystère au point mort*, op. cit.

² *Les Enfants d'Athéna*, op. cit.

³ *Le Mystère de l'homme en bleu*, op. cit.

⁴ *L'Incroyable retour*, [1997], Nathan, « Poche 12 ans et + », « Policier », 2008

⁵ *Un si terrible secret*, op. cit.

⁶ Adjectif récurrent chez Évelyne Brisou-Pellen

⁷ *Les Enfants d'Athéna*, op. cit., p. 15

⁸ *Le Secret de l'homme en bleu*, op. cit., p. 89

reste, ne manifeste aucune forme de compassion pour la femme ; il est davantage préoccupé par le sort de Giovanni qu'il considère comme la principale victime de la *vendetta* : « Une affaire d'honneur ? (...) en revenant à Venise, Giovanni avait sauté de la poêle dans le feu ! »¹

Les actes de torture dans *Deux graines de cacao* font l'objet de descriptions brèves mais efficaces. Des témoins rapportent à Julien les supplices infligés aux esclaves (coups de bâton et de fouet, brûlures de la plante des pieds, ébouillantage à la canne de sucre, amputations...²) par les blancs dont on note au passage qu'ils ne sont jamais appelés esclavagistes. Ces descriptions éparses se distinguent de la description condensée du supplice de la petite Victoire. Les premières ont une valeur historique et sont reçues « objectivement » par le jeune lecteur, tandis la seconde lui devient intolérable parce qu'il s'identifie à la petite fille.

Les exactions relatées dans ce roman font exception ; l'auteur ayant plus facilement recours à la prétérition comme dans *L'Incroyable retour*. Alexandre Slavici est torturé à mort pour avoir refusé de livrer le secret de sa recherche en bactériologie : « On ne va pas inscrire [sur le registre de l'état civil] : "Mort à la suite de sévices lors de l'interrogatoire." »³. On retrouve ce même procédé dans *Un si terrible secret*. Un vieil allemand, rongé par le remords et la maladie, revient à La Bétinais⁴ soulager sa conscience. Il avoue à Nathanaëlle avoir fait partie de la Gestapo et avoir torturé Virgile Delahaye. Mais la jeune fille l'interrompt dans sa confidence : « Ne me racontez pas (...) Je ne veux pas entendre des histoires de tortures »⁵.

Par ces procédés d'atténuation, Évelyne Brisou-Pellen opère une autocensure. Elle édulcore la barbarie des événements historiques auxquels elle se réfère historiquement.

E) Mythe de la normalité

Le dernier regroupement proposé par Cottle renvoie aux comportements jugés anormaux par la société : alcoolisme, toxicomanie... Nous n'en trouvons aucune trace dans les romans d'Évelyne Brisou-Pellen. De ce point de vue, les héros et leurs parents sont « normaux ». Mais le sociologue fait aussi référence aux états dépressifs, psychiatriques et suicidaires. *Un si terrible secret*, *La Maison aux 52 portes* et *Le Fils de mon père* cultivent le Mythe de la normalité. René Blestin se suicide lorsqu'il comprend que sa femme Élise vient

¹ *Ibid.*, p. 89

² *Deux graines de cacao*, op. cit., p. 231

³ *L'Incroyable retour*, op. cit., p. 100

⁴ La maison familiale d'Élise Jugan, épouse Blestin, la grand-mère de Nathanaëlle

⁵ *Un si terrible secret*, op. cit., p. 117

d'apprendre qu'il est à l'origine de la dénonciation de Virgile Delahaye à la Gestapo. Sur le mode de la prosopopée, Nathanaëlle évoque la scène :

Le téléphone avait sonné en plein milieu du réveillon (...). C'était un homme qui appelait, juste parce qu'il avait le cafard. (...)
Mamie avait décroché. (...) sa main s'était mise à trembler. Elle avait raccroché sans même en avoir conscience. Le regard terrifié, elle s'était dirigée vers la porte (...). Elle avait couru jusqu'au ruisseau. Est-ce qu'elle avait voulu sauter par-dessus ? Est-ce qu'elle s'était évanouie ? Elle était tombée, et son front avait cogné une pierre, son visage était resté dans l'eau. Son mari avait-il entendu la voix au téléphone ? Avait-il simplement compris que le grand malheur qu'il redoutait tant venait de le rattraper ? (...) Et il l'avait trouvée dans le ruisseau. Elle ne bougeait plus. Alors il s'était allongé près d'elle, et il avait pleuré. Pardonne-moi. Pardonne-moi... Il avait entouré ses épaules de son bras, et il avait plongé son visage dans l'eau, à côté du sien.
Je suis sûre que c'est comme ça que ça s'est passé.¹

Nathanaëlle donne vie à une scène à laquelle elle n'a pas assisté, elle fait parler et agir les morts. Elle apporte des réponses à ses propres interrogations et renseigne ainsi le lecteur sur les circonstances de la mort inexpliquée de ses grands-parents. Le recours à l'épidictique a un double effet : émouvoir et moraliser. La scène est pathétique en ce sens qu'elle vise à susciter chez le lecteur une émotion qui le conduit à partager l'intensité du drame qui a coûté la vie aux vieillards. Les événements sont rapportés dans une succession chronologique mouvementée. L'adjectif est à prendre dans son acception littérale : émouvoir vient du latin *movere*, mettre en mouvement². Les verbes d'action, et plus particulièrement ceux ayant trait à la locomotion, s'enchaînent à un rythme trépidant : sonner, appeler, décrocher, trembler, raccrocher, se diriger, courir, sauter, s'évanouir, tomber, cogner, rattraper, s'allonger, plonger... Le *pathos* est amplifié par le triple jeu d'une focalisation tour à tour externe « le téléphone avait sonné au plein milieu du réveillon », omnisciente « sans même en avoir conscience » et interne « je suis sûre que c'est comme ça que ça s'est passé ». La scène est également moralisatrice. Elle est tout entière axée sur l'expiation de la faute (le « grand malheur ») et l'impossible pardon. Nathanaëlle blâme l'ancien collaborationniste qui perd son statut de grand-père pour des raisons qui ne sont pas seulement biologiques mais aussi déontologiques. « Pilou » devient le « mari » de Mamie.

Quoique moins spectaculaire, la question du suicide tenu secret est aussi présente dans *La Maison aux 52 portes* et *Le Fils de mon père*. Joseph court au devant d'une mort certaine lorsqu'il déserte pour rejoindre Céleste afin qu'elle lui expose *in praesentia* les motifs de la rupture : « C'est que, pendant la guerre, on ne plaisantait pas : une rébellion, une

¹ *Ibid.*, pp. 123-124

² *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit.

désertion, et Pah ! Peloton d'exécution. Dix balles dans le corps. »¹. Juxtaposition de groupes nominaux, exclamation, onomatopée : l'expression est ici aussi sommaire que l'exécution de Joseph. Le cas de Jean Pihéry dans *Le Fils de mon père* est plus élaboré. Le jeune rescapé de la Seconde Guerre mondiale se donne symboliquement la mort. Comprenant que les éclats d'obus l'ont défiguré, Jean décide de changer sa plaque militaire d'identité contre celle de son camarade de combat qui vient de mourir. Il explique dix-sept ans plus tard dans un courrier à son fils Théo les raisons de son choix : « J'ai pensé que c'était moi qui aurais dû mourir, et non Henri. Parce que j'avais une femme, et que je ne pouvais reparaître ainsi devant elle. Alors, je me suis juré de ne jamais retourner chez moi. Je préférais qu'on me croie mort. »² Dans ce tapuscrit chargé de préserver l'anonymat de son auteur, le père de Théo signifie qu'il abandonne sa femme et son fils. Une mauvaise estime de soi, l'incapacité de supporter le regard des autres, le sentiment de culpabilité sont souvent à la base dans des comportements suicidaires. Le jeune soldat blessé les a éprouvés. Mais Jean n'est pas tout à fait anéanti. En se réfugiant au domaine des « Gueules cassées » de La Valette il se recrée une nouvelle famille et de nouvelles raisons d'exister : « Le Coudon me sert de famille. (...) ma maison est ici. J'y suis à ma place. Et puis les autres ont besoin de moi comme j'ai besoin d'eux. C'est important de se sentir utile. C'est le sel de la vie. »³ Les propos tenus ont beau être teintés de philanthropie, n'en sont pas moins l'expression d'une démission, voire d'une inaptitude à assumer le rôle du père. Le Coudon est un espace clos et protégé qui vit en autarcie ; c'est en quelque sorte le lieu du *regressus ad uterum* de Jean. Son fils doit « faire preuve de courage⁴ » parce qu'il doit non seulement cautionner une déclaration illégitime de décès mais aussi parce qu'il doit composer avec l'immaturité paternelle.

Les familles romanesques d'Évelyne Brisou-Pellen, aussi diverses que soient leurs répartitions, reposent sur le même invariant : concilier l'intérêt public et l'intérêt privé. Les protagonistes sont écartelés entre la nécessité de se plier aux normes familiales étatiques et leur revendication de s'en affranchir. En 1977, le sociologue Jacques Donzelot montre comment la famille occidentale devient à partir du XIX^e siècle le creuset de cette double exigence : être gouvernée et se gouverner ; intégrer une Police de la Famille et mettre en place une police dans sa famille en établissant une organisation micro-sociétale. Le terme de police n'est pas à prendre dans le sens répressif qu'on lui octroie le plus souvent aujourd'hui, mais être

¹ *La Maison aux 52 portes*, op. cit., p. 119

² *Le Fils de mon père*, op. cit., p. 211

³ *Ibid.*, p. 175

⁴ *Ibid.*, p. 213

compris comme « englobant toutes les méthodes de développement de la qualité de la population et de la puissance de la nation »¹. La forme la plus aboutie de défense de l'intérêt public est illustrée par *Les Enfants d'Athéna* qui pérennisent le développement de la cité athénienne en livrant l'emplacement du trésor d'Apollon. Grâce à eux les caisses de l'état sont renflouées et « la puissance de la nation » renforcée. La famille du céramiste n'existe que dans sa fonction politique. À l'opposé, la famille Jarnois est l'incarnation d'une représentation bourgeoise de la famille repliée sur elle-même et sur ce qu'elle croit être une valeur : l'autorité paternelle.

Entre ces deux extrêmes, il y a les espaces familiaux qui conjuguent l'organisation externe voulue par l'état et l'organisation interne décidée par le chef de famille. Nous retrouvons au fil des lectures diverses structures intermédiaires destinées à établir des passerelles entre un système familial imposé (éducation nationale) et des cellules familiales bourgeoises défendant leurs prérogatives éducatives (éducation libre). Les enfants se trouvent alors au confluent d'une double éducation qui défend à la fois un modèle général et un modèle particulier. Ils sont confiés à des nourrices (*La Fille du comte Hugues*, *Deux graines de cacao*, *Meurtre au Palais*), sont confiés à des orphelinats (*Deux graines de cacao*, *Le Mystère de l'homme en bleu*), des familles d'accueil (*Le Mystère Éléonor*, *Une Croix dans le sable*), grandissent au pensionnat (Le pensionnat religieux de *Deux graines de cacao*, Saint-Cyr dans *Le Mystère Éléonor*) ou consacrent le plus clair de leur temps à l'école (les cours de « l'écolâtrine » dans *Meurtre au Palais*, le cours privé des Tulipiers dans *Mystère au point mort*). Ces structures éducatives constituent les organes tutélaires d'une « architecture sociale »² qui vient non plus « préserver » la famille, mais l'« encercler ». Les jeunes héros concernés veulent échapper à cette colonisation étatique parce qu'elle les éloigne de l'idéal libéral bourgeois de la famille pensée comme une organisation indépendante, autoritaire, capable de s'autogérer. Même si, par dépit, comme les jumeaux de Langeais-Bouillon, ils préféreraient être à l'orphelinat que chez leurs grands-parents³.

Les héros sont déchirés le temps du roman parce la société dans laquelle ils évoluent survalorise la fonction de la famille en la rendant responsable du bonheur des enfants. Elle est le siège de leur développement et de leurs ambitions personnelles. Mais elle est aussi la source de tous leurs maux parce qu'elle a scellé un secret. Les parents leur mentent, les trahissent, les abandonnent, les sanctionnent. La famille alors n'est plus la cellule qui garantit

¹ Jacques Donzelot, *La Police des familles*, Minuit, 1977, p. 12

² *Ibid.*, p. 89

³ *Mystère au point mort*, *op. cit.*, p. 41

l'épanouissement, mais celle qui annihile la personnalité. Les jeunes héros qui se croyaient dans une « oasis »¹ paradisiaque familiale basculent dans « désert » infernal. « Edmond » Jarrois n'est plus un père aimant mais selon l'anagramme phonétique de son prénom, Edmond [edmõ] est un démon [demõ].

Les travaux des chercheurs en sciences humaines nous ont aidée à lire les secrets de famille dans les romans d'Évelyne Brisou-Pellen dans une perspective anthropologique. Il nous faut maintenant en observer les propriétés textuelles et nous attacher aux procédés narratifs utilisés pour leur mise en scène et leur révélation.

Pour moi, je veux connaître mon origine,

¹ Métaphore utilisée par les jumeaux de *Mystère au point mort* pour parler de la loge des concierges, en opposition au désert, la maison des grands-parents, p.10

si obscure qu'elle soit.¹.
Sophocle

Deuxième partie

Approche esthétique



▲ Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx*, 1864, Huile sur toile (206 x 105 cm), New York, Metropolitan Museum

¹ Sophocle, *Œdipe-Roi*, traduit du grec par Leconte de Lisle, 1877, sc. 9, V. 1078, disp. < <http://fr.wikisource.org/w/index.php>>, [p. 32], [consulté le 10 juillet 2008]

Parmi les multiples formes discursives, le roman est le secrétaire le plus archétypal qui soit. L'écriture romanesque puise dans le secret la condition de son existence. Roman et secret sont structurellement liés en ce sens que le roman repose sur le mécanisme de la rétention et de la divulgation d'informations. Le romancier est un demiurge plénipotentiaire qui décide de l'espace littéraire dans lequel il va renseigner ou non le lecteur sur la naissance, le devenir ou la mort de ses personnages. Par le jeu de la rétention ou de la divulgation d'informations, par la progression ou la régression du récit, il fabrique du secret autour de ses personnages et des événements qu'ils traversent. De ce point de vue, le roman est essentiellement affaire de secret. Il est pensé comme la temporalisation d'une révélation et comme la mise à l'épreuve des destinataires (les personnages) aussi bien que des destinataires (les lecteurs).

Ce double mouvement de rétention et de diffusion excite la curiosité du lecteur, l'incite à vouloir en savoir toujours davantage en poursuivant sa lecture. Et par là même, alimente chaque fois un peu plus son désir romanesque. Secret et roman sont également consubstantiels d'un point de vue herméneutique. Comme toute forme d'expression, le discours romanesque se heurte à une quadruple épaisseur : objectivité de la réalité, formalisation du langage, subjectivité de l'écriture et subjectivité de la réception par le lecteur. Comme le fait remarquer Dominique Rabaté dans son article « Le secret de la modernité », « le sujet aura beau dire qui il est, se raconter par le menu, plus rien n'assure de ce qui a le plus de signification. Entraînée par l'infini du discours, la parole poursuit l'ombre d'une cause qui la fuit »¹. Dans le cas du roman, cette cause, Marthe Robert la fait remonter au récit primitif du roman familial, qui lui-même est une transposition du mythe d'*Œdipe*².

Le roman considéré comme un avatar du mythe d'*Œdipe* constitue le premier volet de notre approche esthétique. Il servira de terreau à un décryptage du contrat de lecture. Nous verrons si les titres externes (titres de romans) et internes (titres de chapitres) promettent ou non un secret de famille, autrement dit, s'ils constituent des horizons d'attente efficaces. Le troisième volet est axé sur la construction narrative du secret. À la lumière du schéma quinaire d'Adam, nous mettrons à plat le fonctionnement narratif du secret de famille dans les romans d'Évelyne Brisou-Pellen.

¹ Dominique Rabaté, « Le secret de la modernité », in : *Modernités*, « Dire le secret », *op. cit.*, p. 15

² Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*

I) Œdipe : le roman familial paradigmatique

A) Le mythe d'Œdipe et l'enchaînement de sept secrets

La destinée tragique d'Œdipe repose sur un enchaînement de secrets et de mensonges qu'il convient de rappeler pour les transposer dans les romans d'Évelyne Brisou-Pellen. Pour ce faire, nous nous appuyons sur la traduction de l'académicien Leconte de Lisle publiée en ligne¹. Notre intention est d'en broser les principaux segments narratifs pour mettre en avant l'enchaînement des sept secrets familiaux qui conduisent le héros de Sophocle à sa perte.

Il faut d'abord remonter une génération : Laïos, le père d'Oedipe, a deux ans à la mort de son propre père, le roi de Thèbes Labdacos ; la régence de la cité est alors confiée à son grand-oncle maternel Lycos. Lorsqu'il atteint l'âge de la majorité, Laïos est chassé de Thèbes. Il trouve refuge auprès du roi Pélopos. Celui-ci lui confie son fils Chrysippe en le chargeant de lui apprendre l'art de conduire un char. Mais Laïos s'éprend de son jeune élève, l'enlève à l'occasion d'une course de char et en fait son amant. Accablé de honte, Chrysippe se pend. Le rapt de l'adolescent et les relations sexuelles constituent le premier secret du mythe.

Des années plus tard, Laios² épouse Iokastè. S'étonnant de la stérilité du couple, Laios consulte l'oracle de Delphes. Celui-ci prophétise que si un enfant mâle naît de son union avec Iokastè, il tuera son père et épousera sa mère. Prudent, Laios évite toute intimité avec son épouse. Une nuit pourtant, enivré par Iokastè, il engendre un fils qui portera le nom d'Oidipous. Un deuxième secret vient d'être scellé : celui de la divination.

Pour conjurer l'oracle, Laios décide d'exposer le nourrisson dans la chaîne parnassienne. Il le confie à un berger chargé de l'abandonner dans les « gorges boisées de Kithairôn »³. Cet épisode nous amène à un troisième secret : l'abandon d'un enfant, voire un désir d'infanticide.

Mais le serviteur n'a pas le cœur d'abandonner le bébé aux bêtes sauvages. Il le confie à un « pasteur mercenaire » qui menait « une vie vagabonde »⁴. Celui-ci le remet à Polybos, le vieux roi de Corinthe et à sa femme Méropé. Polybos l'élève comme s'il était son

¹ Sophocle, *Œdipe-Roi op. cit.*

² Nous passons maintenant à la version de Leconte de Lisle. Celui-ci ne traduit pas les noms propres ; il procède à une translittération. C'est-à-dire qu'il transpose les signes de l'alphabet grec ancien dans les signes de l'alphabet français en veillant à ce que la prononciation française soit la plus proche possible de la prononciation grecque. Nous respectons ici la transposition du traducteur. D'où le changement d'orthographe de Laïos en Laios (texte de Leconte de Lisle) et la transcription d'Oidipous pour Œdipe, et de même pour tous les noms des héros de la tragédie.

³ *Ibid.*, sc. 9, V. 1026, [p. 30]

⁴ *Ibid.*, sc. 9, V. 1029, [p. 30]

fil biologique et l'aime « parce que depuis longtemps il manquait d'enfants »¹. Le quatrième secret porte sur le secret de l'adoption.

Suite aux rumeurs selon lesquelles il ne serait pas le fils de Polybos et de Mèropé, Œdipe consulte l'oracle. Loxias lui apprend qu'il tuera son père et s'unira avec sa mère : « Loxias a dit autrefois que je coucherais avec ma mère et que je verserais de mes mains le sang paternel »². Pour échapper à la funeste prédiction, Œdipe s'enfuit de Corinthe sans donner les raisons de son départ. Le silence d'Œdipe marque le cinquième secret.

En route pour Thèbes, il croise l'attelage royal de Laios. L'étroitesse du chemin provoque une rixe entre les voyageurs. Au cours de l'altercation Œdipe tue Laios ignorant qu'il vient d'assassiner son père. Œdipe parvient à Thèbes qui vit dans la terreur de la Sphinx qui dévore les voyageurs qui ne savent pas répondre à ses questions. Créon prend la succession de son beau-frère Laios à la tête de Thèbes. Il promet la main de sa sœur Iokastè à celui qui délivrera la ville du pouvoir du Sphinx. Oïdipous décide de l'affronter et résout la fameuse énigme. Comme promis, Oïdipous épouse Iokastè dont il aura quatre enfants et devient roi de Thèbes. Des années plus tard, la peste ravage la ville. Oïdipous dépêche Créon à Delphes pour que l'oracle débarrasse la ville du fléau. La sentence tombe : la ville ne guérira pas tant que le crime de Laios restera impuni. Oïdipous jure de venger le crime. Il consulte Teirésias, qui, à contre cœur, lui avoue que « cet homme qu'[il] cherche, le menaçant de [ses] décrets à cause du meurtre de Laios, il est ici »³, que c'est lui. Apprenant la nouvelle, Iokastè se pend et Oïdipous se crève les yeux avec « les agrafes d'or des vêtements de Iokastè »⁴. Oïdipous s'exile à Colone, au nord d'Athènes, où il y finit ses jours. Avant de partir, Oïdipous révèle à ses deux filles que leur « père a tué son père, [qu']il s'est uni à la mère qui l'avait conçu, et [qu'il les] a fait naître du sein dont il est né ! »⁵. La révélation s'accompagne de la promesse de garder le secret du parricide et de l'inceste afin qu'elles ne pâtissent pas des crimes de leur père. Le dernier épisode de la tragédie conclut un sixième secret.

La destinée d'Œdipe s'achève sur un ultime secret : celui de sa mort. Dans *Œdipe à Colone*, le vieil aveugle adresse une dernière supplique à Thésée :

Ne révèle jamais à aucun mortel l'endroit où sera caché mon tombeau (...). Ce secret inviolable, sacré, tu le sauras au lieu où seul tu dois me suivre. Je ne le révélerai à aucun de ces habitants, ni même à mes filles, malgré ma tendresse pour elles. Garde-le fidèlement, et quand tu toucheras au terme de ta vie, ne le découvre qu'à celui qui

¹ *Ibid.*, sc. 9, V. 1024, [p. 29]

² *Ibid.*, sc. 9, V. 996-998, [p. 28]

³ *Ibid.*, sc. 3, V. 451-453, [p. 11]

⁴ *Ibid.*, sc. 15, V. 1497-1499, [p. 38]

⁵ *Ibid.*, sc. 15, V. 1497-1499, [p. 43]

devra régner après toi, et que chaque roi le transmette à son successeur. Ainsi tu préserveras cette cité des ravages des Thébains.¹

La chaîne des secrets d'Œdipe forme une boucle ; celui à qui l'on a caché ses origines demande à ce que soit tu l'emplacement de sa tombe. La relecture du récit fondateur nous amène à rechercher les résonances du texte premier dans *Les Enfants d'Athéna*. Pour cela, il nous faut comprendre la notion d'intertextualité.

B) *Les Enfants d'Athéna* : un exemple de dialogue intertextuel avec le mythe

Le concept d'intertextualité est indissociable des travaux de recherche du groupe *Tel Quel* et de la revue éponyme dirigée par Philippe Sollers. Julia Kristeva introduit pour la première fois le terme d'intertextualité à la fin des années 1960 dans le cadre d'une théorie générale de l'intertexte inspirée des concepts de dialogisme et de polyphonie bakhtiniens. Le dialogisme concerne le *slovo*, le mot entendu comme discours. Il désigne les formes de présence de l'autre dans le discours. Le discours n'émerge que dans le processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre qui l'inspire et à qui elle répond : « Dans le mot, je me constitue du point de vue d'autrui, et en fin de compte de la collectivité »². Quant à la polyphonie, elle peut être décrite comme la pluralité des consciences, des voix et des idéologies dans l'écriture romanesque :

Dans le roman, l'homme qui parle et sa parole sont l'objet d'une représentation verbale et littéraire (...). Il est essentiellement un *individu social*, historiquement concret et défini, son langage est social (...). Il est toujours, à divers degrés, un *idéologue* et ses paroles sont toujours un *idéologème*.³

Kristeva creuse ces deux notions du formaliste russe en référant le texte à la totalité des discours qui l'environnent. Un texte littéraire ne peut s'écrire indépendamment de ceux qui l'ont précédé ; il porte de manière plus ou moins visible les traces et la mémoire de discours antérieurs. Tout texte est la somme, le « dépôt de la mémoire littéraire »⁴ de ceux qui lui préexistent. Ainsi, le texte entretient avec ceux qui le précèdent sinon un dialogue, du

¹ Sophocle, *Œdipe à Colone*, traduit de Lisle, 1879, disp. <<http://fr.wikisource.org/w/index.php>>, dernière mise à jour : 5 mars 2008

² Cité par Michel Aucouturier, « Mikhaïl Bakhtine Philosophe et théoricien du roman » in : Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, [1987], Gallimard, « Tel », 1991, p. 13

³ *Ibid.*, p. 153

⁴ cité par Julia Kristeva, « Une poétique ruinée » préface à la traduction de Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970, p. 11

moins une résonance patrimoniale. Ce qui fait dire à Kristeva que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. »¹

Gérard Genette trouve cette définition de l'intertextualité trop généraliste et la refonde dans son ouvrage de poétique *Palimpsestes*. Genette invite à un repérage des éléments énonciatifs qui transcendent le texte. L'ensemble de ces éléments constituent ce qu'il appelle la transtextualité, c'est-à-dire « tout ce qui met [le texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes »². Loin de s'identifier à l'intertextualité, la transtextualité fait apparaître de nombreuses relations qu'un texte peut entretenir avec d'autres. Genette définit cinq types de relations transtextuelles qu'il classe par ordre croissant. L'intertextualité est circonscrite aux seuls cas de « présence effective d'un texte dans un autre »³. Ses formes les plus courantes sont la citation le plagiat ou de l'allusion. La paratextualité désigne la relation qu'un texte entretient avec son environnement textuel immédiat : les titres, intertitres, préfaces, notes etc. Les composants paratextuels constituent les « seuils » du texte. La métatextualité renvoie à toutes les formes de commentaire d'un texte sur un autre. C'est par excellence le texte critique. L'hypertextualité fait référence à un processus de dérivation. Le texte source sert de modèle ou d'inspiration et donne lieu à une réécriture peu ou prou fidèle. C'est ici que se rangent la parodie et le pastiche. Enfin, l'architextualité qui établit une relation d'appartenance à une catégorie générique.

Nous nous appuyons sur les notions d'intertextualité et de transtextualité pour lire *Les Enfants d'Athéna*.

1) Intertextualité dans *Les Enfants d'Athéna*

Le roman d'Évelyne Brisou-Pellen fait explicitement référence au mythe d'Œdipe. Dans le cinquième chapitre du roman, Néèra enjoint son petit frère à la discrétion afin de ne pas attirer l'attention de leurs poursuivants sur eux. S'il continue de pleurer bruyamment ajoute-t-elle, ses sanglots risquent de réveiller le sphinx « qui habite près d'ici »⁴. Les cinq occurrences au « sphinss »⁵ n'en finissent pas de terroriser le garçonnet. Après s'être fait prier, la grande sœur consent à raconter l'histoire d'Œdipe et du Sphinx, encore qu'elle le fasse de façon très synthétique. Néèra est une piètre conteuse ; en quelques mots elle évoque

¹ Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, « Points Essais », 1969 p. 84

² Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, [1982], Seuil, « Points Essais », 1992, p. 8

³ *Ibid.*, p. 8

⁴ *Les Enfants d'Athéna*, op. cit., p. 41

⁵ *Ibid.*, p. 75

« l'histoire d'un jeune homme nommé Œdipe, et qui a bien failli être dévoré par ce monstre affreux. Ce sphinx tue tous les gens qui ne trouvent pas la réponse à sa question, et Œdipe a été sauvé parce qu'il a résolu l'énigme »¹. Le lecteur doit poursuivre sa lecture pour comprendre la réticence de Néèra à narrer l'histoire du héros dans son intégralité : le petit « ess-
posé »² risque d'établir un lien intertextuel entre les origines d'Œdipe et la sienne :

Elle se demanda si elle devait révéler qu'Œdipe était un enfant exposé, et poursuivit finalement :

« Œdipe était le fils du roi de Corinthe. Quand il rencontra le sphinx, celui-ci lui demanda : "Quel est l'être qui marche tantôt à deux pattes, tantôt à trois, tantôt à quatre ?" »³

La relation intertextuelle « restreinte » établie par la citation entre guillemets est riche d'enseignement : Néèra censure le texte et le transforme. Un lecteur (adulte ?) averti peut déceler le détournement effectué par la jeune fille du récit premier, mais il est peu probable qu'un jeune lecteur en mesure les effets ; ses compétences culturelles ne le lui permettent pas. Nous savons qu'Œdipe n'est pas le fils du roi de Corinthe, qu'il provoque le Sphinx et que l'énigme n'a pas été posée dans cette chronologie. Philippe Sollers dans son article intitulé « Écriture et révolution » dit à propos du texte qu'il est nécessairement « à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. D'une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes »⁴. Le récit fait par Néèra est particulièrement « condensé » et n'ouvre guère de portes à l'imaginaire du lecteur. Il a aussi une valeur destructrice de par la restitution aléatoire de la question posée par le sphinx. Or, la profondeur de l'énigme tient dans son caractère diachronique. La logique de la numération (quatre pattes, puis deux, puis trois⁵) a une portée existentielle et résume en quelques mots la condition humaine : l'enfance, la maturité et la vieillesse. L'intention de l'auteur est difficile ici à saisir. En brouillant de cette façon les étapes de vie, Évelyne Brisou-Pellen escamote la problématique de Sophocle : celle de la destinée de l'homme. Elle transforme une énigme fondatrice en une simple devinette. Pour autant, la référence au mythe ne se limite pas à ces relations de surface. Le roman tout entier repose sur un réseau hypertextuel que nous analysons maintenant.

¹ *Ibid.*, p. 41

² *Ibid.*, p. 55

³ *Ibid.*, p. 76

⁴ Philippe Sollers, « Écriture et révolution », in : *Tel Quel. Théorie d'ensemble* [1968], Seuil, « Points Essais », 2001, p. 75

⁵ « Quel est l'animal qui a quatre pieds le matin, deux à midi et trois le soir ? "L'homme", répondit Œdipe sans hésiter "dans son enfance il se traîne sur ses pieds et ses mains, à l'âge adulte il se tient debout, il s'aide d'un bâton dans sa vieillesse". » Source : <<http://mythologica.fr/>>

2) Hypertextualité dans *Les Enfants d'Athéna*

Par hypertextualité, Genette entend « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »¹. Il ne s'agit plus comme dans le cas précédent d'une relation de co-présence ou d'enlèvement d'un texte dans un autre texte, mais d'un processus de dérivation. Le texte A est détourné de son cours initial par le jeu de l'imitation (le pastiche), l'allusion ou la transformation (la parodie). Pour mettre en lumière les relations hypertextuelles qui unissent le roman de jeunesse à la tragédie grecque, nous proposons de mettre en regard dans le tableau ci-après les principaux éléments narratifs du mythe et leur réinvestissement par Évelyne Brisou-Pellen.

Œdipe-Roi et *Les Enfants d'Athéna* : convergences et divergences

Récit/Personnage	<i>Œdipe-Roi</i> /Œdipe	<i>Les Enfants d'Athéna</i> /Stéphanos
Prologue : Père	– Laïos, criminel sexuel	– Hantias, bandit et meurtrier
Prédiction : Parricide, inceste	– Tuera son père... – ... épousera sa mère	– Fable de Hantias : « Si le bandit t'a enlevé, c'est parce que le devin lui a révélé qu'un jour il mourrait à cause de toi. Alors il t'a exposé pour te tuer et que tu ne puisses donc pas le tuer » ² – « Maman s'est couchée dans son lit, elle t'a mis près d'elle » ³
Abandon	– Exposé dans les montagnes du Parnasse, les pieds liés	– Exposé sur l'Agora athénienne, dans une amphore
Parents adoptifs	– Roi de Corinthe Polybe et Méropé, patriciens – Élèvent et aiment Œdipe comme leur propre fils – Polybe meurt de vieillesse	– Alexos et sa femme, citoyens d'Athènes – « Alexos, lui, aimait ses enfants, et il affirmait qu'ils étaient une bénédiction des dieux » ⁴ – Alexos et sa femme meurent assassinés par Hantias et ses acolytes
Errance	– Thèbes, Corinthe, Thèbes, Colone	– Athènes, Corinthe, Delphes, Athènes
Épreuve	– Énigme du sphinx résolue	– Énigme du sphinx non résolue – Énigme du trésor de Délos résolue
Maladie	– Peste sévissant à Thèbes	– Fièvre inexplicable de Stéphanos
Mort du père	– Tué par Œdipe au cours d'une rixe	– Tombe dans un précipice, emporté par son élan
Dénouement	– Automutilation – Œdipe se crève les yeux avec les agrafes d'or du vêtement de Jocaste	– Guérison spontanée – Stéphanos refuse d'hériter des trois bracelets d'or d'Hantias

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, op. cit., p. 13

² *Les Enfants d'Athéna*, op. cit., p. 169

³ *ibid.*, p., 189

⁴ *ibid.*, p. 148

Épilogue	– Exil conduisant à Colone (Athènes) – Confie ses filles à Thésée – Meurt vieux et digne – Déculpabilisation : « Je suis chargé de crimes affreux mais involontaires, j'en atteste les dieux : non ma volonté n'y eut aucune part. »¹	– Retour à Athènes – Révélation du trésor de Délos – Regrette de ne pas avoir pu assister à l'Écclesia en raison de son jeune âge – Revendique avec fierté sa filiation – Résurgence d'angoisses lorsqu'il songe à l'année de ses cinq ans – Envisage l'avenir avec sérénité
-----------------	---	---

Le tableau montre comment les segments narratifs sont réinvestis par Évelyne Brisou-Pellen et souligne l'homologie des actants. Dans les deux versions, le schéma narratif est circulaire ; les héros reviennent à leur point de départ. Athènes est le lieu où l'oracle a prophétisé à Œdipe sa funeste destinée et Athènes devient la cité mère de Stéphanos. Les crimes sont détournés selon le degré de leur acceptabilité, de leur « littérature-jeunesquement² correct ». La pédophilie, l'inceste, le parricide, l'automutilation, l'exil n'entrent pas en ligne de compte dans le roman d'Évelyne Brisou-Pellen. En revanche, les assassinats y sont nombreux. Mais tous les criminels sont châtiés et meurent.

Oeidpe et Stéphanos sont des enfants abandonnés et recueillis par un couple aimant et affectueux. Ils doivent surmonter de nombreuses épreuves au cours de leur errance, dont celle d'une énigme. La connaissance de leurs origines est fortuite et entraîne chez les deux personnages un bouleversement psychologique. L'issue de leurs destinées est diamétralement opposée ; Œdipe devient un ermite tandis que le jeune Stéphanos retrouve cinq ans après les événements une stabilité familiale (reconnaissance de la cité, union de Néèra et Talos, deuil assumé...).

Étymologiquement, Stéphanos signifie en grec « victorieux », celui qui « est couronné³ ». De fait, si Stéphanos ne peut déclarer *in praesentia* à l'assemblée (l'Écclesia), eu égard son jeune âge, qu'il a contribué au déchiffrement de l'énigme du trésor de Délos, il bénéficie néanmoins d'une reconnaissance des patriciens athéniens. Œdipe en grec se décompose en *odein* « être enflé » et *pous* « pied »⁴. Œdipe en effet a gardé des séquelles du lien qui enserrait ses pieds lorsqu'il a été abandonné. D'où son prénom. Œdipe est « celui qui marche de

¹ Sophocle, *Œdipe à Colone*, op. cit., sc. 5, 3-8

² Qu'on nous permette ce néologisme !

³ Source : < <http://mythologica.fr/> >

⁴ Id.

travers », tandis que Stéphanos, malgré les vicissitudes traumatisantes, est celui qui continue de marcher droit.

La déformation anatomique d'Œdipe est largement exploitée par Évelyne Brisou-Pellen. Les enfants quittent si précipitamment la maison familiale la nuit du crime de leurs parents qu'ils ne pensent pas à prendre leurs chaussures. C'est donc pieds nus qu'ils entament leur périple. Ils souffrent terriblement et s'en plaignent à plusieurs reprises. Peu avant d'arriver à Corinthe, ils se rendent chez un cordonnier qui leur confectionne des sandales « parce que [leurs] pieds ne supporteraient pas les brodequins de voyage »¹. Généreusement, le cordonnier confectionne dans la foulée un sabot en cuir pour l'ânesse Chrysilla qui boite elle aussi. Le pied acquiert une fonction dramatique *in fine* lorsque le compagnon d'Hanias tient Stéphanos par la cheville au-dessus du ravin : « L'homme qui tenait Stéphanos lui imprima un mouvement de balancier. (...) “Ça va lâcher ! ricana l'homme en voyant les trois jeunes muets de terreur”. »²

Nous avons relevé treize occurrences pédestres (huit pour les enfants et cinq pour l'ânesse). Le pied dans le roman ne se limite pas à une simple fonction dramatique, il a une fonction hypertextuelle en renvoyant implicitement à l'histoire d'Œdipe. Se pose alors la question de la réception. Il y a fort à parier que le jeune lecteur passe à côté des nombreuses allusions hypertextuelles, faute d'outils culturels. *Les Enfants d'Athéna* exige une lecture savante qui pourrait se faire dans le cadre scolaire car le roman « supporte avec bonheur la lecture analytique et (...) est susceptible de procurer aux élèves un plaisir, d'une nature autre, un plaisir esthétique, intellectif et partageable qui ne se *donne* pas mais se conquiert »³. On peut s'étonner que ce titre n'apparaisse pas dans la liste des ouvrages de jeunesse recommandés par le ministère de l'Éducation nationale car il mériterait d'être « scolarisé » en 6^{ème}, niveau où les collégiens abordent les textes fondateurs en Français et l'Antiquité en Histoire et Géographie⁴ (précisons que trois romans d'Évelyne Brisou-Pellen y figurent pour le niveau 6^{ème} : *Le Défi des druides*⁵, *Les Cinq écus de Bretagne*⁶ et *Le Fantôme de maître Guillemin*⁷).

¹ *Les Enfants d'Athéna*, op. cit., p. 74

² *Ibid.*, p. 199

³ Catherine Tauveron, « Littérature de jeunesse ou jeunesse pour la littérature et son enseignement ? », Actes du séminaire national « Perspective actuelles de l'enseignement du français », Paris, 23-24-25 octobre 2000, disp <http://eduscol.education.fr/D0033/actfran_tauveron.pdf>, [p. 4]

⁴ Ministère de l'Éducation nationale, *Enseigner au collègue : Français, Programmes et Accompagnement*, Paris, 2006, disp. <<http://www.cndp.fr/secondaire/francais/>>

⁵ Gallimard, « Folio Jeunesse », [1997]

⁶ Hachette, « Le livre de poche Jeunesse », [1993]

⁷ Gallimard, « Folio Junior », [1996]

Nous avons cherché à montrer avec *Les Enfants d'Athéna* comment un (parchemin) écrit pouvait être gratté et servir de support à un nouveau texte. Mais l'opération de grattage ne suffit pas, d'un point de vue herméneutique, c'est-à-dire du point de vue de l'interprétation des textes, à effacer purement et simplement le contenu de l'hypotexte. La « palimpsestueuse »¹ écriture, pour reprendre le néologisme de Philippe Lejeune, ne peut jamais gommer la précédente et continue malgré elle à renvoyer au même patron : l'histoire d'Œdipe. En couture, le patron est le gabarit sur lequel on appose le tissu pour en délimiter les contours. Le patron est une silhouette de l'œuvre à venir. Le roman familial d'Œdipe fait office de patron ; il est une matrice à partir de laquelle tout roman se construit. C'est ce que Marthe Robert s'attache à démontrer dans son étude *Roman des origines et origines du roman*.

C) Roman familial et roman

L'essayiste française étudie le genre romanesque à la lumière de la psychanalyse. Elle s'appuie principalement sur l'apport freudien et la notion de roman familial. Freud utilise pour la première fois l'expression « Familienroman » en 1909 dans son article « Der Familienroman der Neurotiker » (Le Roman familial des névrosés) publié en préface du livre d'Otto Rank « Der Mythos der Geburt des Helden » (Le Mythe de la naissance du héros). Le syntagme désigne « les fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents (imaginant par exemple qu'il est un enfant trouvé) »². Le sujet s'invente une histoire familiale dans laquelle l'un ou les deux parents ne seraient pas les parents biologiques. Il se fabrique donc un « roman familial » dans lequel ses vrais parents seraient prestigieux. Ou encore, il reconnaît être l'enfant légitime de sa mère ; mais cette dernière ayant eu des amours secrètes, ses frères et sœurs seraient des bâtards. Le sujet, on le voit, cherche à modifier les liens généalogiques par le biais de constructions inconscientes qui trouvent leur fondement dans le complexe d'Œdipe. Les romans d'Évelyne Brisou-Pellen fourmillent de scénarii qui transfigurent les origines des héros. Pour exemple, nous retenons le cas de Garin Trousseboeuf qui déclare à Moretta :

Mon père était beaucoup moins riche que celui de Lucia, cependant, il ne nous a laissé manquer de rien. Il m'a appris à lire et à écrire, à chanter, à danser, à jouer du

¹ Cité par Gérard Genette, *Palimpseste : La Littérature au second degré*, op. cit., p. 452

² Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de psychanalyse, 1973, p. 427

luth, et tout ça sans jamais élever la voix. La maison retentissait de cris de joie du matin au soir. De toute mon existence, personne de m'a frappé.¹

Le lecteur n'a aucun mal à déceler la duplicité de ces propos. Garin appartient à une fratrie de vingt-cinq enfants (Garin a dix sœurs et quatorze frères)². Il a abandonné le foyer et s'est jeté sur les routes parce que ses parents ne pouvaient subvenir aux besoins d'une famille aussi nombreuse. Et surtout, les réactions épidermiques que Garin manifeste lorsque Moretta gifle la petite Lucia laissent entendre qu'il a été élevé dans l'indifférence affective et la brutalité. : « Revoir son père et sa mère, il n'y tenait pas, mais ses frères et sœurs, il aurait bien aimé »³.

D'un point de vue discursif, l'adolescent construit bien un roman familial dans la mesure où il s'attache à rendre avec réalisme la vie quotidienne au sein d'une famille. D'un point de vue psychologique, Garin se construit un roman familial par lequel il ne se contente pas de travestir la réalité mais exprime son désir de la sublimer. Le père est un chef de famille responsable, un éducateur exemplaire et le garant tutélaire du bonheur de ses enfants.

S'écartant du formalisme russe, Marthe Robert s'interroge sur le besoin de raconter des histoires et se demande pourquoi on ressent « ce désir impérieux d'exercer [le pouvoir d'illusion]⁴. « Il s'agit, on le voit, pour le critique, de s'attacher aux causes du roman plus qu'à la manière dont son exécution est menée »⁵. Pour répondre à sa propre question Marthe Robert part du postulat que le complexe d'Œdipe sert de parangon à toutes les formes discursives et que tout roman est un avatar du mythe d'Œdipe :

Le complexe d'Œdipe étant un fait humain universel, il n'y a pas de fiction, pas de représentation, pas d'art de l'image qui n'en soit en quelque manière l'illustration voilée.⁶

La crise œdipienne repose sur la propension inconsciente de l'enfant à se raconter une fable biographique par laquelle il enjolive les circonstances de sa naissance. Son roman familial lui permet de refouler les fantasmes qu'il éprouve à l'égard du père (pour le petit garçon, le tuer pour prendre sa place auprès de la mère, et inversement pour la fille) et surmonter le sentiment de culpabilité généré par le fantasme. Selon Marthe Robert, le romancier ne fait rien d'autre qu'écrire son propre roman familial. L'écriture romanesque, aussi tentée soit-elle par le défi du réalisme et de l'objectivité, ne fait que reproduire « un phantasme d'emblée

¹ *Le Secret de l'homme en bleu*, op. cit., p. 147

² *Ibid.*, p. 90

³ *Ibid.*, p. 90

⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p.62

⁵ Jean-Pierre Goldenstein, « Marthe Robert, Roman des origines et origines du roman », in : *Études littéraires*, vol. 6, n°1, 1973, p. 118, compte rendu disp. <<http://id.erudit.org/50027ar/>>, consulté le 16 juillet 2008

⁶ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p.62

romancé, une ébauche de récit qui n'est pas seulement le réservoir inépuisable de ses futures histoires, mais l'unique convention dont il accepte la contrainte »¹.

Si l'on s'en tient à cette analyse œdipienne, les romans d'Évelyne Brisou-Pellen sacrifient en série les pères des héros : Cyril de Langeais-Bouillon (*Mystère au point mort*), Alexos (*Les Enfants d'Athéna*), Alaïs de Tasillon (*Meurtre au palais*), Alexandre Slavici (*L'Incroyable retour*), Giovanni Albizio (*Le Mystère de l'homme en bleu*), Virgile Delahaye (*Un si terrible secret*) ; les font disparaître par l'exil : Jean Pihéry (*Le Fils de mon père*) ; le capitaine brésilien (*Deux graines de cacao*) ou l'absence de consistance romanesque : *La Fille du Comte Hugues*, *Le Mystère Éléonor*.

Deux pères toutefois échappent à la mort, ce sont Eder Laurégan dans *Une Croix dans le sable* et le père de Maïlys dans *La Maison aux 52 portes*. Il convient de préciser qu'en contrepoint de leur survie narrative, les mères sont muettes ou absentes (les mères des petits Laurégan sont soit décédées, soit démissionnaires (*Une croix dans le sable*), ou ont une fonction énonciative restreinte (la mère de Maïlys intervient très peu dans *La Maison aux 52 portes*).

Dans le premier roman, la participation diégétique du père est essentielle au déroulement du récit ; ce qui constitue une originalité dans le corpus. Si Eder ne peut pas accéder au statut de personnage principal en raison d'une tendance convenue des auteurs de jeunesse à « [cristalliser] dans un jeune personnage leur confiance en l'enfant/l'adolescent »², il n'en est pas moins investi d'un « effet-personnage »³. Eder est « vraisemblabilisé »⁴ par un certain nombre de *topoi* liés à des propriétés onomastiques, physiques, sociales, morales et psychologiques. Il a un prénom et un nom d'origine celte ; c'est un vieil homme de soixante ans, expert dans son travail de tisserand, d'une haute moralité (dans le village on dit que « c'est quelqu'un de bien »⁵), irréprochable dans sa manière d'éduquer les enfants : il veut « les protéger de tout, leur donner du bonheur »⁶. Il se montre être un père doux, affectueux, loyal, prêt à se sacrifier pour ses enfants. Mais Eder est loin d'être héroïque ; il souffre de son veuvage et de la solitude : « Comme il regrettait l'absence de sa femme ! Comme il aurait aimé pouvoir partager avec elle ses terreurs, ne pas avoir à se modeler seul, quotidiennement, un

¹ *Ibid.*, p. 63

² Ganna Ottevaere-van-Praag, *Le roman pour la jeunesse : Approches, Définitions, Techniques narratives*, [1996], Bern, Berlin, Bruxelles, Franckfort, New-York, Vienne, Peter Lang, 2000, p. 16

³ Nous renvoyons ici à la perception que se fait le lecteur du personnage saisi comme une « réalité textuelle, et non (...) comme représentation mentale », Vincent Jouve, *L'effet-personnage*, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1992, p. 56

⁴ Néologisme emprunté à Roland Barthes

⁵ *Une croix dans le sable*, *op. cit.*, p. 161

⁶ *Ibid.*, p. 25

visage lisse et serein »¹. L'homme est émotif, fragile; angoissé et somatise ses émotions : il est oppressé, a des sueurs froides, et a peine à « contenir les battements de son cœur »². Eder est à la fois une « personne » humaine et inhumaine : il « objective, condense un aspect de l'humain qui est en même temps surhumain et parfois non humain »³. Les qualités d'Eder entretiennent l'illusion référentielle et inclinent le jeune lectorat à reconnaître dans cette modalisation à la fois ordinaire et exemplaire une image rassurante. Mais cette représentation paternelle marque une rupture culturelle avec celle du *pater familias* viril, autoritaire, assuré de ses prérogatives de chef de famille et peu enclin aux câlineries. Par son sacrifice, Eder renvoie non plus à l'image mentale du père mais à l'iconicité universelle de la Mère et de l'Enfant, voire à la *mater dolorosa*. En cela, Eder est un personnage animé de dualité dans le sens où l'entend Thomas Pavel⁴. Il est à la fois père et mère. La connotation maternelle oriente la narration et agit positivement sur l'effet-personnage d'Eder, faisant oublier au lecteur qu'il est un usurpateur au regard des lois qui régissent l'adoption et un feinteur auprès de « ses » enfants qu'il entretient dans le mystère de leurs origines.

Dans le roman *La Maison aux 52 portes*, Maïlys est l'héroïne qui entretient la plus grande connivence avec son père. Ils partagent leurs impressions sur la maison qu'ils viennent d'investir, ironisent sur la météorologie désastreuse, philosophent sur les conditions rudimentaires de leur installation, entreprennent une fouille archéologique familiale, s'amusent à compter le nombre de portes de la maison ; tandis que la mère limite ses interventions, la plupart du temps récriminatoires, à des remarques factuelles. Il n'en demeure que cette complicité entre le père et la fille reste référentielle et que la famille nucléaire la plus stable des douze romans est aussi la plus générique : ni le père ni la mère sont prénommés. Le père est « mon père » ou « papa », la mère est « ma mère » ou « maman », et il est fait mention « des parents » pour désigner le couple.

Inspirée par le titre numéraire du roman, nous nous sommes livrée à un relevé systématique des occurrences familiales. Nous les avons organisées autour de cinq items : les parents de Maïlys (occurrences parentales : mon père, maman...), la famille élargie (occurrences généalogiques : fille, arrière-grand-oncle, cousin...), Céleste, Maïlys et toute personne nommément évoquée (occurrences prénoms). Ce relevé systématique est motivé par la pré-

¹ *Ibid.*, p. 144

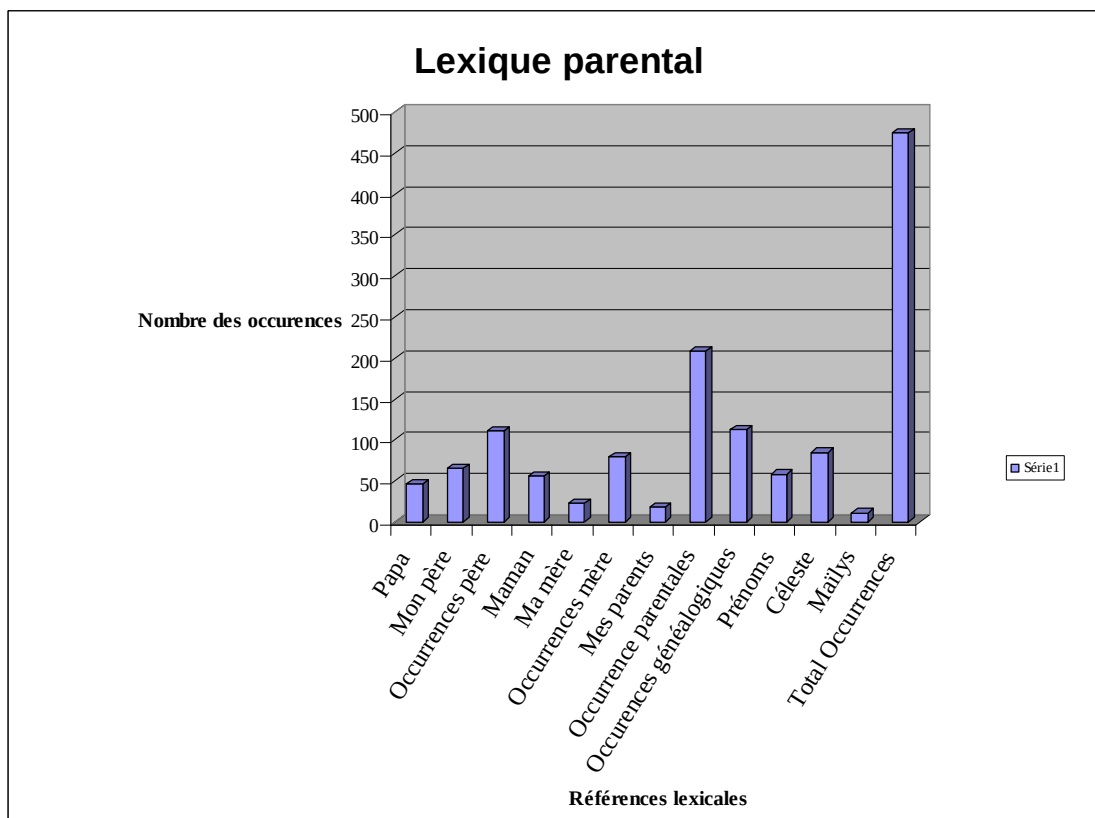
² *Ibid.*, p. 23

³ Michel Zérafra, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, cité par Vincent Jouve, in : *L'effet-personnage*, Presse Universitaires de France, « Écriture », 1992, p. 62

⁴ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Seuil, « Poétique », 1988. L'auteur souligne le paradoxe sur lequel repose la fiction (dualité du référent réel – fictif) : la capacité des êtres non-existants à susciter des émotions chez le lecteur.

gnance d'une supra-figure paternelle, celle de l'arrière-arrière-grand-père paternel de Maïlys : Edmond Jarnois

Analyse lexicale de la généalogie dans *La Maison aux 52 portes*



Notre analyse de contenu suscite trois remarques : saturation lexicale, connivence entre le père et la fille, importance hiérarchique des héros. Le roman est saturé de généalogie. Nous avons comptabilisé quatre cent soixante-quatorze occurrences pour un roman de cent cinquante six pages. À ces occurrences il faut ajouter le champ lexical de la généalogie : (héritage, génération, famille etc.)

La deuxième remarque porte sur la quantité et la qualité des échanges entre le père et la fille. C'est avec son père que Maïlys parle et agit tout au long du roman. L'autodiégèse¹ du récit, Maïlys est à la fois la narratrice et l'héroïne de l'histoire qu'elle raconte, est relayée à quasiment chaque page par de courts dialogues. L'auteur a dû multiplier les incises pronominales et les déictiques introducteurs (je, mon père, il...) afin de permettre au lecteur de situer les interlocuteurs.

Le schéma montre clairement l'importance hiérarchique du père de Maïlys ainsi que celle de son arrière-grande-tante Céleste. Les deux personnages ne produisent pas le même

¹ L'une des instances narratives proposées par Genette. Elle correspond au « degré le plus fort de l'homodiégétique », Gérard Genette, Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 72

effet sur le lecteur, ou pour être plus précis, sur ce que Vincent Jouve appelle le « lisant », c'est-à-dire sur « la part du lecteur piégée par l'illusion référentielle. »¹. Le père attire la sympathie par son dynamisme, son humour, et sa faculté à communiquer avec Maïlys. Céleste agit selon le code affectif. C'est une gageure pour l'auteure d'introduire dans un si court roman vingt membres répartis sur cinq générations. Le lecteur ne connaît pas les prénoms de chacun ni leurs parcours. Pourtant, il lui faut s'y retrouver dans la saga Jarrois et comprendre que la naissance de l'un d'eux, René, est, au regard de l'état civil, remonté à la branche supérieure de la filiation. Il lui faut aussi accepter une projection identificatoire entre les deux Céleste angéliquement bien nommées.

L'évocation de ces deux romans nous ramène à la problématique de Marthe Robert. D'où vient l'*essentialité* des personnages romanesques ? Comment se fait-il que l'illusion romanesque fonctionne aussi efficacement, tant du point de vue de la tentation scripturale que du point de vue de la réception ? La réponse trouve sa (ré)solution dans le désir de transformation de l'histoire familiale. Le préfixe latin *trans* indique une mise en forme qui va au-delà de celle qui est donnée habituellement. À l'instar d'Œdipe qui a cherché à donner un autre sens (une direction nouvelle) à sa vie en fuyant Corinthe pour échapper au sens (la signification de la prédestination) de son existence, l'auteur et le lecteur sont mus par le désir universel de changement. Le romancier refuse la réalité au profit d'un rêve personnel. L'écrivain, comme Œdipe, comme l'enfant inventant un roman familial, est un rebelle qui remanie sa biographie. Dans un entretien accordé en 2002 aux journalistes de « Lire écrire à l'école » lors du salon du livre pour la jeunesse de Saint-Paul-Trois-Châteaux, dans la Drôme, Évelyne Brisou-Pellen évoque cette subjectivité narrative :

(...) la portée et le contenu du roman ne dépendent pas forcément de ce que le romancier croit inventer de toutes pièces, mais plutôt de ce qu'il est lui-même. Car, soyons réaliste : même si l'auteur - et c'est mon cas - ne se met absolument pas en scène dans le roman, il ne peut écrire qu'avec « ce qu'il est ».

J'en parlais récemment avec Anthony Horowitz. J'aime beaucoup ses romans, mais je serais incapable de les écrire ; l'idée elle-même ne pourrait pas m'en venir. Nous avons évoqué ensemble les raisons profondes, et nous avons découvert le gouffre qui existe entre nos existences, nos expériences, notre enfance... Et nous avons compris qu'il nous était, à l'un et l'autre, impossible de mener sur le papier notre stylo de la même façon, car nous ne percevions pas la vie de la même façon.²

¹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 119

² Hélène Gontrand, Irène Laborde, « L'aventure de l'écriture : « Interview d'Évelyne Brisou-Pellen », *Lire écrire à l'école*, 1^{er} juillet 2002, disp. < <http://www.crdp.ac-grenoble.fr/lireetecrire/spip.php?article27>>, consulté le 18 juillet 2008, [p. 4]

Évelyne Brisou-Pellen considère que les êtres de papier ne sont pas immanents mais essentiels. Ils ne tirent pas leur substance de l'histoire dans laquelle ils sont engagés par une sorte d'autosuffisance, mais s'animent parce qu'ils sont par essence reliés au vécu de leur auteur. Les personnages romanesques sont subjectifs : ils se construisent à partir de « ce [que l'auteur] est ». Ils sont les porte-parole d'un imaginaire hérité de son enfance et les révélateurs de son patrimoine culturel, affectif et psychique ; processus qu'il convient d'appeler après le psychanalyste Octave Manonni le « Moi du Narcissisme »¹. De ce point de vue, l'effet-personnage est avant tout un effet-miroir. La formule stendhalienne selon laquelle « le roman est un miroir que l'on promène le long du chemin » a signification ici plus introspective ici que réaliste.

Cette dimension subjective de l'écriture romanesque est relayée par le « lisant »². Ce dernier adhère volontiers au monde narratif, aussi incroyable soit-il, parce qu'il réactive son désir de croire en des histoires à dormir debout qui lui permettent de dépasser la trivialité de la réalité et surtout, de liquider les conflits œdipiens qui ont marqué sa prime enfance. Ce « croire-au-narratif »³ pour reprendre l'expression de Vincent Jouve s'explique par le fait que tout roman ne serait qu'un avatar du roman familial le plus universel qui soit : le mythe d'Œdipe : « la confiance accordée jadis aux productions de [son] imaginaire : “le roman familial” a joué un tel rôle dans la structuration du sujet qu'il est devenu le fondement psychologique de toute croyance narrative. »⁴

Le moment est venu de voir comment à partir de l'universalité du roman familial ? les personnages se constituent dans le champ du secret de famille. Selon Marthe Robert les personnages se construisent à partir deux modèles : « l'Enfant trouvé » et le « Bâtard ».

D) Enfant trouvé, Enfant bâtard

1) Profil de l'Enfant trouvé

Les personnages des contes de fées font partie du schéma narratif de l'Enfant trouvé. Ce sont le plus souvent des orphelins livrés à des forces malveillantes comme les marâtres de Cendrillon et Blanche-Neige. Pour y échapper, le héros (ici l'héroïne) est contraint de quitter le domicile familial pour s'enfoncer dans la forêt. Confronté à de multiples épreuves dont il sort le plus souvent indemne grâce à l'amour, il devient adulte, accède au trône, se marie et a

¹ cf. l'article de l'*Encyclopaedia Universalis* en ligne

² Vincent Jouve, *L'Effet-personnage*, op. cit., pp. 85-89

³ Id.

⁴ Id.

de « nombreux enfants ». Son errance prend heureusement fin. « L'optimisme fondamental » souligné par Bruno Bettelheim¹ des dénouements des contes de fées auréole les héros d'une propension exceptionnelle à s'extraire de l'hostilité du monde. Ils esquivent l'ingratitude de la vie en y opposant une rêverie prometteuse (l'attente du prince charmant pour les héroïnes citées) qui à terme leur permet de prendre une revanche absolue sur le réel. Selon Marthe Robert, l'Enfant trouvé a son équivalent dans les romans de chevalerie, le romantisme, les récits de Cervantes, Cyrano de Bergerac, Defoe, Novalis, Kafka... Les chevaliers comme les héros romantiques affirment leur désir de toute puissance en partant à la conquête de l'Absolu. Leur mégalomanie rejoint en cela les ambitions de Don Quichotte ou de Robinson Crusoë qui n'ont de cesse de transcender la réalité au moyen d'une rêverie exaltée. L'épopée donquichottesque contre des moulins à vent, l'ingénieuse et despotique robinsonnade participent de ce désir théocratique d'abolir la trivialité du présent pour restaurer un passé primitif. Don Quichotte choisit de vivre les aventures des héros de ses livres tandis que Robinson décide de n'être le fils de personne et de s'engendrer lui-même. Cervantes et Defoe rivalisent avec Dieu en recréant de toute pièce l'univers dans lequel évoluent leurs héros qu'ils façonnent à leur image.

Certains héros d'Évelyne Brisou-Pellen s'apparentent à l'Enfant trouvé. Stéphanos est un garçonnet qui juggle ses frayeurs en recourant aux histoires et aux chansons. Sa sœur Née-ra, pour l'apaiser, lui raconte des légendes dont celle de la guerre de Troie : « Au lieu de gronder Stéphanos, elle essayait de le distraire de ses angoisses. Après tout, si ça marchait... »². Et lorsqu'il qu'il est accablé de chagrin, le petit orphelin fredonne la ritournelle que sa mère lui chantait pour l'endormir :

Dans la forge du dieu
Qui a craché le feu
J'ai jeté trois cailloux,
Voyez-vous...³

Stéphanos refuse de grandir. Il n'a que cinq ans et sa grande sœur contente son désir de régression primitive ; en le berçant au rythme de la chansonnette ? elle lui offre l'illusion du giron maternel.

¹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Robert Laffont, « Réponses », 1976, p. 58

² *Les Enfants d'Athéna*, op. cit., p. 67

³ *Ibid.*, p. 37

L'héroïne du *Mystère Éléonor* est celle qui se rapproche le plus du parangon de l'Enfant trouvé des contes de fées. Catherine est la victime sans défense de son tuteur. Son amnésie la confine dans une servilité dont elle n'aurait pu se dégager sans l'aide d'un adjutant. Les ingrédients narratifs autorisent une transposition avec le conte traditionnel. On y retrouve la beauté et l'innocence de l'héroïne, le prince charmant en la personne d'Antoine de la Hubardière et la force malveillante d'un opposant. Henri de Vigneux est un être nuisible qui cherche à dépouiller la candide Catherine de ses prérogatives et parmi celles-ci, la plus essentielle, son identité. Il est remarquable de constater que le patronyme du beau-père de la jeune fille « Vigneux » fait référence au feu, *ignis* en latin est le feu ; on se souvient que l'incendie de Rennes est à l'origine de l'amnésie de Catherine. On y retrouve également le *topos* de la maison isolée qui n'est pas sans rappeler celle de la mère-grand du Petit Chapeyron rouge. L'arrière-pays rennais constitue un *no man's land* infranchissable dans lequel Catherine est tenue de ne pas s'aventurer ; les dolmens profilent leurs silhouettes inquiétantes sur la lande inextricable de genêts et ajoncs sauvages. Enfin, le *happy end* consacre le mariage des jeunes gens bien nés et châtie les malintentionnés.

Les jumeaux de Langeais-Bouillon ressortissent dans la première partie du roman de l'Enfant trouvé. Leur imagination s'exprime pleinement dans le grenier dans lequel ils se réfugient régulièrement, et ce malgré l'interdiction formelle de leur grand-mère, pour revivre l'accident de voiture. L'attitude comminatoire de cette dernière est source de jeux de mots et de facéties. Le grenier fait partie des nombreux « zints » qui jalonnent le quotidien des enfants : « Alice et moi, on appelle ça des zints, parce que grand-mère dit toujours “je vous interdis” en appuyant sur la liaison et sur le int »¹. Le frère et la sœur outrepassent l'ordre de l'aïeule et montent jouer en cachette avec les petites voitures de leur père. Ce jeu innocent a une vertu cathartique ; il leur permet de scénariser le moment fatidique. Après avoir disposé une voiture le long d'une route balisée par des perles de bois, « Alice propulse la miniature métallique droit dans les décors »². Pendant ce temps, Brice enregistre les commentaires de sa jumelle : « Attention, ça va être l'accident... Pah... BBBBang... »³. Brice relève l'onomatopée. Pourquoi, interroge-t-il, « est-ce que fais-tu toujours “Pah ! ” avant l'accident ? »⁴. La question de l'adolescent est cruciale car c'est elle qui détermine l'enquête qu'ils entreprennent le jour de leur treizième anniversaire. Le lecteur apprendra ultérieurement que ce « Pah » est en fait le son du coup de feu qui coûtera la vie à la famille de Lan-

¹ *Mystère au point mort*, op. cit., p. 12

² *Ibid.*, p. 18

³ *Ibid.*, p. 19

⁴ *Id.*

geais-Bouillon. Mais avant de parvenir à la vérité, les jumeaux s'inventent un roman familial dans lequel Cyril, leur père, est un journaliste de grande envergure en possession de « secrets extrêmement dangereux pour certains... »¹. Ils envisagent même d'aller plus loin dans leur fable en évoquant des questions de « banditisme et de mafia, ou de pétrole et de pays arabes, ou de blanchiment d'argent... »². Le père de leur camarade de classe Pierre-Emmanuel Joncourt les ramène à la réalité par son témoignage. De ce point de vue, les jumeaux constituent une transition entre l'Enfant trouvé (ou adopté) et le Bâtard.

2) Profil du Bâtard

Au contraire de l'Enfant trouvé, le Bâtard est réaliste et combatif. Il entreprend de se coltiner avec la réalité qu'il cherche à infléchir pour satisfaire ses ambitions. Les héros balzaïens, hugoliens, dostoïevskiens sont des personnages avertis qui connaissent les secrets de l'existence. Le Bâtard est le plus souvent de condition modeste ; sa naissance est honteuse et non plus souveraine comme dans le cas de l'Enfant trouvé. Son champ d'action est extensif car il cherche à s'approprier « le plus grand nombre possible d'objets »³. Il est motivé par un besoin irrépressible de reconnaissance sociale et la plupart du temps son ascension passe par les femmes. Dans le cas qui nous préoccupe, Clémentine⁴ est la seule représentante féminine du corpus qui fait fonction d'ascenseur social. Mais elle a son équivalent masculin auprès des jeunes filles abusées par leur famille (*La Fille du Comte Hugues*, *Le Mystère Éléonor*, *Les Enfants d'Athéna*).

L'auteur tend à rendre le plus vraisemblable possible les faits et gestes de ses protagonistes qu'il fait évoluer dans un environnement richement décrit. En cela, il « imite Dieu, en se prenant d'autant plus au sérieux qu'il cherche à rendre l'imitation croyable »⁵. La majorité des héros d'Évelyne Brisou-Pellen relèvent du Bâtard par leur épaisseur psychologique, leurs entreprises et leur fonction diégétique.

Julien Abalain⁶, Théo Pihéry⁷, Nathanaëlle⁸ sont des jeunes gens en prise avec la réalité. Ils connaissent la faim, le froid, la fatigue. Ils partagent leurs émotions avec le lecteur et sont souvent animés de sentiments contradictoires, à l'instar de Théo « en me dirigeant vers

¹ *Ibid.*, p. 34

² *Ibid.*, p. 36

³ Marthe Robert, *Roman des origines du roman et origines du roman*, op. cit., p. 227

⁴ *Le Fils de mon père*, op. cit.

⁵ *Ibid.*, p. 78

⁶ *Deux graines de cacao*, op. cit.

⁷ *Le Fils de mon père*, op. cit.

⁸ *Un si terrible secret*, op. cit.

la maison, je repris peu à peu mes esprits. J'hésitais entre une franche rigolade et une colère noire contre ma mère qui m'avait bourré le mou avec ses histoires à dormir debout »¹ ou de Nathanaëlle qui nous fait part de ses frayeurs et de son « sang-froid »². Quant à Julien, il nous communique son agacement dont le frère Gabriel fait souvent les frais, ses sautes d'humeur et ses colères. Ces jeunes gens se distinguent par leur courage et leur audace. Ils n'hésitent pas à s'engager dans une équipée qui les conduit loin du cocon familial : Julien traverse l'Atlantique et Théo et Nathanaëlle traversent la France en train. Pour autant, leur périple ne peut avoir lieu que parce que les adolescents sont dotés d'une autonomie hors normes. Tous trois en effet s'affranchissent sans encombres de l'autorité parentale et plus généralement de la tutelle sociale. Chacun abandonne provisoirement le domicile familial et échappe au contexte scolaire. Julien s'enfuit du pensionnat religieux à la faveur de la nuit, Théo et Nathanaëlle disposent du temps libre des vacances d'été pour le premier, de printemps pour la seconde. Le mensonge et l'absence de gouvernement rendent possible leur quête des origines. Malgré leur caractère mimésique, les personnages vivent leur aventure dans la déréalité parce qu'ils échappent aux deux systèmes qui structurent le plus le quotidien des enfants : la famille et l'école. Mais la déréalisation de leur entreprise est escamotée par l'« importance hiérarchique » des héros. Nous entendons par là, dans le sillage de Philippe Hamon³, leur degré d'héroïcité et leur statut diégétique. Théo et Nathanaëlle prennent en charge la narration ; ce sont eux qui produisent l'histoire. Ils s'expriment à la première personne du singulier et de ce fait constituent ce que Gérard Genette appelle des narrateurs autodiégétiques. Ils sont à la fois objet (de l'histoire) et sujet (de la narration) comme ils ont fait l'objet d'un secret de famille et sont les agents de sa levée. Rappelons à ce propos que le narratologue propose de nommer « *histoire* le signifié ou contenu narratif (...), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur »⁴. Le recours à l'autodiégèse a pour conséquence de renforcer la toute puissance des personnages au détriment de l'auteur. Ils focalisent tellement l'attention du lecteur que celui-ci finit par oublier le pouvoir de l'écrivain.

De tous les personnages de notre corpus Garin Trousseboeuf est le Bâtard le plus abouti. Il est réfractaire à toute forme d'organisation sociale. Il est aussi le plus puissant. Son pouvoir ne connaît pas de limites. Le jeune scribe, on l'a vu plus haut, renie ses origines pour se lancer à l'assaut du monde. Fort de ses expériences « J'ai couru le monde, lança Garin en

¹ *Le Fils de mon père*, op. cit., p. 21

² *Un si terrible secret*, op. cit., p. 43

³ Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, op. cit.

⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 72

riant, et je connais la vie »¹ ; il est un donneur de leçons qui n'hésite pas à enchaîner des aphorismes : « "Homme qui se méfie prend ses précautions", vieux proverbe égyptien traduit de l'indien par saint Garin »² ; « Ne mens que lorsqu'il n'y a aucune preuve du contraire »³. L'humour sert de levier à la distanciation du héros qui est à la fois juge et partie de la situation relatée. Garin crée l'illusion romanesque en même temps qu'il la contredit. Ses réparties lui confèrent une autonomie vis-à-vis de l'auteur faisant croire au lecteur qu'il se construit indépendamment de l'écrivain. Ce qui revient en fin de compte à renforcer la supercherie scripturale selon laquelle les personnages échapperaient au contrôle du romancier comme le prétend François Mauriac : « plus nos personnages vivent et moins ils nous sont soumis »⁴.

Les initiatives de Garin à l'encontre des familles Albizio et Elmo en font un personnage tellement intrusif qu'il en devient « surnuméraire » pour reprendre la terminologie de Umberto Eco⁵, et finalement, le démarquent de la réalité du lecteur XXI^e siècle. Dans son essai *Lector in fabula*, Eco montre comment les personnages surnuméraires n'existent qu'au travers des relations qui les unissent aux autres. Ce faisceau de relations (notées par Eco *S-nécessaire*) est constitutif de l'identité actantielle du personnage. Garin, de fait, ne se structure qu'en fonction des secrets des familles Albizio et Elmo. Garin ne cache pas son insatiable désir mégalomane de rendre le monde plus intelligible aux autres : « quelle jouissance de se sentir utile, quelle excitation d'avoir à trouver des solutions ! »⁶. La « surnumération » répond au projet de l'auteure qui a cherché à créer un personnage itinérant qu'elle « puisse mener sur le long terme, à qui il arriverait plusieurs aventures, qui apaiserait [sa] soif [d'explorer de multiples sujets médiévaux] », et qui « serait au courant de beaucoup de choses, mêlé à des histoires de famille »⁷. D'où l'idée d'une série intitulée : « au Moyen Âge Garin Trousseboeuf mène l'enquête » qui comporte à ce jour onze titres. On notera au passage que la mention éditoriale portée en quatrième de couverture « Déjà parus dans la série » prête à confusion. Les aventures de Garin sont cycliques et non sérielles. Il est important de ne pas faire l'amalgame entre les notions de série et de cycle car elles renvoient à des critères esthétiques diamétralement opposés. Anne Besson en donne les définitions suivantes :

¹ *Le Mystère de l'homme en bleu*, op. cit., p. 73

² *Ibid.*, p. 8

³ *Ibid.*, p. 168

⁴ François Mauriac, « Le Romancier et ses personnages », [Paris, Corrèa, 1933, p. 128], in Yves Stalloni, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006., « Personnage », p. 190

⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, [1979], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 1999, p. 109

⁶ *Le Mystère de l'homme en bleu*, op. cit., p. 193

⁷ Propos recueillis par Hélène Gondrand et Irène Laborde, *L'aventure de l'écriture : Interview d'Évelyne Brisou-Pellen*, op. cit., [p. 3]

La série est l'ensemble où les parties l'emportent sur le tout, c'est-à-dire où chaque partie vaut fondamentalement pour le tout, non seulement parce que chacune présente une intrigue complète et sans lien chronologique réel avec les autres, mais aussi parce que, en conséquence, le monde fictionnel présenté et représenté ne peut pas, et même ne doit pas, se transformer ou se développer (...).

Dans le cycle, la chronologie fait le lien entre les parties d'un tout qui vaut plus que ses parties. Les intrigues peuvent être largement indépendantes, mais la présence entre elles d'une temporalité partagée dans la durée fait que le monde fictionnel présenté ne peut que se développer ou se transformer au fur et à mesure (...).¹

Même si Évelyne Brisou-Pellen n'écrit pas les aventures de Garin dans un ordre chronologique² il n'en demeure que Garin est un adolescent qui évolue, vieillit (il a entre douze et seize ans) et se transforme aux cours de ses aventures. Cette précision est déterminante en termes de réception par le lecteur qui lui-même est un être inchoatif. Il s'identifie d'autant plus facilement à Garin qu'il grandit comme lui.

Cette remarque nous amène à nous pencher maintenant sur l'esthétique de la réception au regard de notre problématique. Nous avons cherché à montrer jusqu'ici comment les secrets de famille se construisent par l'écriture. Mais le roman ne se limite pas à son seul texte. Il est accompagné d'éléments qui lui sont extérieurs et qui constituent le paratexte. Les indices paratextuels ont pour fonction de fournir au futur lecteur un certain nombre de renseignements chargés d'établir implicitement un contrat de lecture. Si le paratexte est en adéquation avec le contenu, ici, le secret de famille, le contrat de lecture est respecté. Inversement, si le paratexte ne porte pas en lui la promesse d'un secret de famille, les attentes du lecteur s'en trouveront déçues.

II) Horizons d'attente

On appelle réception d'une œuvre son accueil public et critique, mais aussi la position qu'elle occupe dans un contexte social, idéologique et esthétique donné. Le lecteur de 2008 ne « réceptionne » pas les romans de Jules Verne comme l'ont fait les lecteurs du XIX^e siècle. Les vaisseaux spatiaux ou marins du Nantais qui étaient alors futuristes ont peine à faire rêver la jeunesse du XIX^e siècle familiarisée avec les puissants moyens d'exploration de l'univers dont l'humanité dispose depuis. Les valeurs ayant changé, les codes culturels étant

¹ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS, « CNRS Littérature », 2004, p. 22-23

² « Je ne voulais pas faire vieillir Garin davantage. Une seule solution : revenir en arrière. J'ai intercalé des romans dans la chronologie. », *L'aventure de l'écriture : Interview d'Évelyne Brisou-Pellen*, op. cit., [p. 3]

différents, la « coopération interprétative » du lecteur, pour reprendre le sous-titre de l'essai d'Umberto Eco¹, emprunte des voies qui ne peuvent être ni universelles ni permanentes. C'est ce que l'école de Constance à laquelle est rattaché Hans Robert Jauss a mis en lumière :

« L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence ; un monument qui révélerait à l'observateur passif son essence intemporelle. Elle est plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence. »²

La contextualisation de la réception est la clef de voûte de la réflexion esthétique sur la littérature de Jauss, et a donné lieu à la mise en place du concept d'horizon d'attente (*erwartungshorizont*). Les horizons d'attentes sont donc tributaires de critères éthiques, politiques, sociaux, esthétiques et personnels.

Dans le cas présent, nous limitons l'étude des horizons d'attente des romans d'Évelyne Brisou-Pellen aux titres des ouvrages et aux titres des chapitres qui constituent ce que Gérard Genette appelle les « seuils ». Ces éléments qui semblent limitrophes au texte ne sont pas pour autant dépourvus de sens ; ils ont à charge d'orienter, voire de programmer les conditions de lecture et donc de réception. Ils sont en quelque sorte le mode d'emploi du texte :

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte (...). Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations (...) [qui] l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter* au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour rendre *présent*³, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement d'ampleur et d'allure variables, constitue [...] le paratexte de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au grand public.⁴

¹ cf. Umberto Eco, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, [1979], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, « Figures », 1985. L'auteur évoque en introduction la question de l'activité coopérative « qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans le texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre. », [p. 7]

² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, [1978], traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1987, p. 47

³ *Ibid.*

⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points Essais » 1987, p. 7

À l'appareil d'accompagnement évoqué par Gérard Genette, il faut ajouter les indications éditoriales : (nom de l'éditeur, titre de la collection, âge ou niveau de lecture recommandé...) ; les indicateurs structurels ou organisationnels (titres de chapitres, intertitres, pagination, table des matières...) ; les apports pédagogique (notes explicatives en bas de pages comme on en trouve dans neuf des douze romans : *Meurtre au Palais* [24], *Les Enfants d'Athéna* [15], *Deux graines de cacao* [15], *Une Croix dans le sable* [14], *Le Mystère Éléonor* [10], *Le Secret de l'homme en bleu* [9], *Le Fils de mon père* [7], *L'Incroyable retour* [2], *La Fille du comte Hugues* [2]), dossiers thématiques [*Meurtre au palais*], biographies [onze éditions], bibliographies [partielles et non concurrentielles chez tous les éditeurs de notre corpus], dédicaces [4], préfaces et post-faces, exergues, résumés en quatrième de couverture [dans tous nos romans]... La panoplie paratextuelle s'est considérablement développée dans l'édition de jeunesse depuis la fin du ^{xx}^e siècle signifiant que les maisons d'édition en ont bien compris l'enjeu. C'est une manière pour elles de légitimer une production littéraire en mal d'identité et d'attirer un public de perscripteurs (parents, enseignants...) par le sérieux de leurs recommandations ou documentation annexes.

Gérard Genette distingue deux sortes de paratextes, selon que ceux-ci sont situés à l'intérieur du livre, les péritextes, ou à l'extérieur, les épitextes. Cette caractérisation se fonde sur un critère d'emplacement. Les titres, notes, sommaires sont des péritextes, tandis que les entretiens, articles et émissions littéraires sont des épitextes. Les prix littéraires décernés à *Un si terrible secret* (8), *Deux graines de cacao* (3), *La Maison aux 52 portes*, *Le Mystère Éléonor*, *Les Enfants d'Athéna*, *L'Incroyable retour*, ressortissent de l'épitéxualité. Ils contribuent à la notoriété des romans et déterminent d'une façon ou d'une autre leur réception. Toujours dans la logique épitéxuelle, la mise en ligne par les éditions Hachette d'un dossier pédagogique sur *Le Fils de mon père*, *Deux graines de cacao*, par Pocket sur *Meurtre au Palais* ou par Gallimard sur *Le Mystère Éléonor* constitue un moyen efficace pour faire passer le « seuil » de l'école aux romans. Tous les dossiers pédagogiques reposent sur des arguments narratifs et historiques. Aucun n'aborde la question du secret de famille.

A) Fonction des titres

Le titre d'un livre ne se limite pas à sa seule fonction de signalement, il cherche à attirer l'attention ; il est à la fois enseigne et zone de transition, ou plus exactement, de transaction. Le lecteur peut décider de s'aventurer dans le livre ou au contraire, lui tourner le dos¹.

¹ Nous renvoyons ici synthétiquement à l'analyse de Gérard Genette, *Seuils*, op. cit. p. 8

En littérature pour la jeunesse, le roman puise dans le titre une partie de sa vitalité et de son mystère. Il est la pièce maîtresse du pacte de lecture. On comprend que les auteurs et les éditeurs lui accordent une attention particulière. Les titres doivent en même temps être minimalistes et signifiants. Ainsi que l'exprime Charles Grivel :

Si lire le roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise.¹

Le titre d'un roman est l'élément paratextuel par lequel l'écrivain établit un contact immédiat avec son destinataire. Il doit susciter l'imaginaire du lecteur en l'entraînant dans des conjectures narratives. Comme le fait remarquer Ganna Ottevaere-van-Praag à propos des romans pour la jeunesse, la fonction du titre est d'autant plus importante que bien souvent les lecteurs sont « une clientèle peu sensible au nom d'un écrivain qu'elle ne connaît guère »². C'est pourquoi « il doit susciter d'emblée des interrogations, mobiliser la fantaisie et introduire des émotions (étonnement, rire, rêverie, effroi... »³.

Gérard Genette attribue quatre fonctions à l'appareil titulaire : une fonction évidente de désignation (le titre nomme le livre, il est sa carte d'identité, son numéro d'ISBN) ; une fonction de description (le titre sert alors à rendre compte du contenu du livre [titre thématique] ou de sa forme [titre rhématique]) ; une fonction de connotation (le titre ne se contente pas de dénoter le contenu du livre, il renvoie à des significations connexes qui font appel à l'intelligence ou à l'imaginaire du lecteur) ; une fonction de séduction (le titre cherche à mettre en valeur l'ouvrage et incite à le lire et à l'acheter⁴. Cette fonction séductrice du livre a été tournée en dérision par Antoine Furetière qui déclarait qu'un : « Un beau titre est le vrai proxénète d'un livre ! »⁵.

Que nous promettent les titres des romans d'Évelyne Brisou-Pellen ? Nous ouvrent-ils un horizon sur le secret de famille ?

¹ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque : Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye, Paris, Mouton, 1973, p. 173

² Ganna Ottevaere-van-Praag, *Le roman pour la jeunesse : Approches - Définitions - Techniques narratives*, op. cit., p. 168

³ *Ibid.*, p. 168

⁴ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., pp. 80-106

⁵ Antoine Furetière, *Le roman bourgeois*, in *Le roman au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque La Pléiade, p. 1084, cité par Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 95

B) Regards croisés sur la titrologie chez Évelyne Brisou-Pellen

D'un point de vue formel, les titres de notre corpus sont concis, lisibles et d'une construction syntaxique nominale. Tous remplissent leur fonction de désignation que Genette tient pour acquise. Pourtant, cette évidence ne doit pas aller de soi puisque *Mystère au point mort* a été réédité par les éditions Oskar Jeunesse en mars 2008 sous le titre *Le Soir de nos 13 ans*. Le nouveau titre fait référence à une journée charnière pour les jumeaux pour qui « tout bascule (...) le jour de [leur] treize ans »¹, quand Brice et Alice décident de ne plus se satisfaire des réponses nébuleuses de leurs grands-parents et de chercher à connaître les circonstances exactes de l'accident.

Tous les titres remplissent une fonction de description de contenu. Les titres thématiques portent sur les héros (Éléonor alias Catherine, fils de, fille de) ou sur des objets qui entretiennent avec le sujet de la narration un rapport de contiguïté (maison, croix). Certains objets ont une valeur symbolique comme les graines de cacao. Les synecdoques ne sont pas très lisibles ; elles incitent le lecteur à avancer dans sa lecture pour en mesurer la portée narrative.

Le titre le plus difficile à comprendre est *Une Croix dans le sable* qui fait appel à la culture du lecteur. On doute qu'il ait *a priori* une connaissance régionale suffisante pour établir un lien entre le titre et la croix bretonne située au milieu de la Lieue de Grève entre Saint-Efflam et Saint-Michel. Les connotations (le danger de la marée montante, les légendes séculaires qui l'entourent, sa vertu protectrice pour les pèlerins du Tro Breiz) lui échappent aussi. Il faudra à l'auteur revenir à plusieurs reprises sur l'historique de la croix dans le sable pour que le lecteur saisisse le sens du titre (p. 16, 17, 23, 31, 32, ... jusqu'à la page 249) :

Au loin, dans un grondement sourd, la mer montait doucement, bande verte gainée de blanc, soulignant les gris mêlés de ciel. Grignotant peu à peu le sable, elle atteindrait bientôt le pied de la croix de Mi-Lieue.²

Le jeu de mots contenu dans *Mystère au point mort*. Le titre offre au moins trois niveaux de lecture. La voiture est définitivement à l'arrêt en position « point mort ». Les raisons de l'accident sont sclérosées dans un « mystère » au « point mort » assassin qui met en péril l'équilibre psychologique des jumeaux. Le titre peut être également être lu avec optimisme : Brice et Alice considèrent que le « mystère » n'est « point mort » et entendent le démystifier. Ce dernier titre à l'instar d'*Un si terrible secret*, *Mystère Éléonor*, *Le Mystère de l'homme en*

¹ *Mystère au point mort*, op. cit., p. 15 et *Le Soir de nos 13 ans*, Oskar Jeunesse, « Oskar polar », 2008, p. 15

² *Une croix dans le sable*, op. cit., p. 249

bleu, *L'Incroyable retour* ou *Meurtre au Palais* utilise le registre de la séduction (mystère) et de la dramatisation : « si », « terrible », « incroyable », « meurtre », mort ».

Ces considérations apportent de premiers éléments de réponse à notre question initiale : en quoi les titres du corpus augurent-ils d'un secret de famille ? Nous avons rassemblé sous la forme d'un tableau à deux entrées les résultats d'un travail sémantique des titres de romans et des titres de chapitres. Nous nous sommes fondée sur les mots-clés « secret » et « famille ». À partir de ces deux génériques, nous avons cherché tous les substantifs qui se rattachent à leur champ lexical. Puis nous avons observé la manière dont ils sont qualifiés. Les chapitres de *La Maison aux 52 portes* sont numérotés et non littéraux. Nous n'avons donc pas pu les prendre en compte d'un point de vue lexical. En revanche, leur ordination nous intéresse par la cohérence qu'elle établit avec le titre. La numérotation des chapitres de I à XVII renvoie à la maison aux 52 (XXX+V+XVII) portes.

Autour du champ lexical du secret, nous avons retenu les termes qui se rapportent à sa rétention (secret, mystère, escamotage de preuves¹), à sa divulgation (vérité, révélation, information², documentation, confidence) et à son opacité (métaphoriquement exprimée à partir des jeux d'ombre et de lumière). La notion de famille, quant à elle, développe les termes de filiation et de désignation (prénom, patronyme).

Titres de romans et titres de chapitres : Analyse du champ lexical du *secret* et de la *famille*

Mots-clés	Titres de romans	Titres de chapitres	Qualificatifs
Secret	1	3	Terrible
Mystère	3	4	Bleu
Vérité		7	Incroyable, affreuse
Révélation		8	Affreuse, Incroyable (2), étrange, terrible, ahurissante, périlleuse
Découverte		1	Catastrophique
Confidence		1	Atroce
Information / Informateur		3	Curieuse, stupéfiante
Document / Journal / Photos		3	Manquant, bavard
Histoire		2	Terrible, stupéfiante
Nouvelle		1	Mauvaise
Mot		1	
Parole		1	
Langue		1	Fourchue
Chuchotement		1	
Cri		1	
Éclaircissements		1	

¹ *Meurtre au Palais*, op. cit., ch. 11, « Stupéfiante disparition », pp. 71-78

² *Ibid.*, ch. 32, « Une information stupéfiante », pp. 203-209

Lumière		1	Sombre
Culpabilité		1	Ecrasante
Famille	1	2	Drôle
Mariage / Épousailles		2	Étranges
Fille / Fils / Père / Enfant	3	6	
Héritier / Héritage		2	
Fortune		1	
Patronyme, prénom (en lien avec le secret familial)	1	13	Prestigieux
Maison (familiale) Porte	1	3	Intrigante

Le secret de famille apparaît littéralement dans un seul titre de roman mais il est exploité dans les en-têtes des chapitres. Il est communiqué sous la forme de messages écrits (coupures de presse : « Les journaux sont bavards »¹), iconographiques (« les photos racontent mieux que personne »²), oraux (nouvelle, mot, langue, parole). Le ton va du chuchotement au cri³ « terrible. Oui, terrible »⁴. Le hurlement de la grand-mère de Nathanaëlle exprime en même temps qu'il retient l'information capitale. Sa petite fille a l'intuition que le son inarticulé d'Élise Blestin habituellement « calme »⁵ et discrète, est signifiant. De fait, il contient « l'incroyable vérité »⁶ de la trahison de son époux. La rétention d'information capitale peut prendre la forme du détournement de document. C'est ce qui se produit dans *Meurtre au Palais* où le notaire constate que l'acte de reddition du père d'Alaïs est « manquant »⁷. La disparition du « dossier rouge » est lourde de conséquences pour la jeune fille qui perçoit confusément « que le document [a] un rapport, même lointain, avec elle »⁸.

Pour que la vérité soit mise à jour, il lui faut composer avec le spectre lumineux : « sombre lumière »⁹, « des rancunes pas très claires »¹⁰, elle nécessite des « éclaircissements »¹¹ ou jouer avec la palette chromatique « bleu comme mystère »¹².

Quelque soit sa coloration, le secret est surtout affaire de « mystère » chez Évelyne Brisou-Pellen dont elle fait son « maître mot »¹³. Le glissement sémantique bascule le lecteur dans un monde dont il ne maîtrise pas les données. Le mot mystère tire sa racine du grec *mus-*

¹ *Mystère au point mort*, op. cit., ch. 4, « Les journaux sont bavards », p. 37-46

² *Un si terrible secret*, op. cit., ch. 11, « Les photos racontent mieux que personne », pp. 95-104

³ *ibid.*, ch. 4, pp. 35-42

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.* p. 39

⁶ *Mystère au point mort*, op. cit., ch. 13, « L'incroyable vérité », pp. 145-155

⁷ *Meurtre au palais*, op. cit., ch. 18, « Le document manquant », pp. 114-121

⁸ *Ibid.*, p. 120

⁹ *Ibid.*, ch. 13, « Sombre lumière », pp. 85-90

¹⁰ *Le Mystère de l'homme en bleu*, op. cit., ch. 11, « Des rancunes pas très claires », pp. 104-113

¹¹ *Le Fils de mon père*, op. cit., ch. 17, « Des éclaircissements », pp. 171-179

¹² *Le Mystère de l'homme en bleu*, op. cit., ch. 6, « Bleu comme le mystère », pp. 53-62

¹³ *Ibid.*, p. 53

tés qui signifie « initié ». Le mystère se présente étymologiquement comme une connaissance réservée à une élite. En cela, il entretient un rapport de synonymie avec le secret. Mais au contraire du secret qui est profane, le mystère renvoie au sacré. Les mystères en théologie sont des dogmes fondateurs inaccessibles à l'entendement humain (Mystère de la réincarnation dans la religion chrétienne). On mesure alors l'écart conceptuel qui existe entre ces deux notions. Les rapprocher, voire, les permuter, c'est prendre le parti d'inviter le lecteur à entrer dans un univers ésotérique. Garin Trousseboeuf joue sur la dialectique du sacré et du profane, de l'irrationnel et du rationnel en posant la question, à laquelle *in fine*, il trouvera une solution - celle de la légitimation de la famille Albizio - : « “Le mystère du secret” , ou “Le secret du mystère...” »¹.

La révélation de la vérité fait toujours l'objet d'un « choc »², elle est vécue avec une intensité dramatique hyperbolique : elle est « affreuse »³, « terrible »⁴, « catastrophique »⁵... La redondance des adjectifs peu qualifiants masque à peine la paupérisation lexicale, mais sans doute a-t-elle le pouvoir d'aiguiser l'appétence du jeune lectorat dont on se dit qu'il est friand en émotions fortes.

L'appareil titulaire fait en outre référence à des données familiales qui insistent sur la filiation : *La Fille du comte Hugues*, *Le Fils de mon père*, ou *Les Enfants d'Athéna*. Le premier titre est une supercherie, puisque le lecteur découvrira que Jehanne n'est pas la fille du comte Hugues. Le second est un pléonasme qui suscite la suspicion. Le jeune lecteur est à même de savoir que tout individu est le fils ou la fille de son père et de sa mère. L'évidence du titre est une invitation à aller voir ce que cache la formule tautologique. La réception du titre *Les Enfants d'Athéna*, est plus complexe qu'il n'y paraît. Les jeunes lecteurs peuvent s'arrêter au terme générique « enfants » considéré en référence à une classe d'âge. Le dénouement du roman leur apprendra que les orphelins acquièrent effectivement le statut d'enfants (dans le sens de descendants) de la cité, et qu'à ce titre, ils sont pris en charge par ce qui équivaut aujourd'hui à l'assistance publique. Daméas, Néèra et Stéphanos ne sont pas uniquement les enfants symboliques de la cité athénienne ; ils sont les fils et fille de la déesse Athéna. Ce qui leur confère une dimension mythique à laquelle les lecteurs ne sont pas nécessairement réceptifs.

¹ *Id.*

² *Meurtre au palais, op. cit.*, ch. 36, pp. 229-234

³ *Deux graines de cacao, op. cit.*, ch. 1, pp. 7-16

⁴ *Le Mystère Éléonor, op. cit.*, ch. 6, pp. 43-52

⁵ *Le Fils de mon père, op. cit.*, ch. 18, pp. 181-190

Les trois titres évoqués établissent un axe vertical de parenté. La refonte du titre *Mystère au point mort* en *Le soir de nos treize ans* fait disparaître le motif de l'irrationnel et de la tragédie au profit d'une parenté horizontale à peine esquissée : l'adjectif possessif « nos » sous-entend une fratrie gémellaire.

Les titres de chapitres renseignent davantage sur l'organisation familiale. Ils sont souvent annonceurs d'une reconfiguration des cellules familiales. Ils introduisent les personnages en ne cultivant que très peu l'art de l'embrouillamini¹ ; on note en effet une constance dans l'appareil titulaire. Certains titres de chapitres font écho aux titres des romans de notre corpus. « La fille d'Irina »², « Le fils de Virgile »³ font pendant à : *Le Fils de mon père*, *La fille du comte Hugues*. Avec Umberto Eco nous dirons que les titres d'Évelyne Brisou-Pellen sont « respectueux » du lecteur, mais aussi qu'ils offrent « malheureusement une clé interprétative » malgré le soin apporté à « embrouiller » les identités d'Irina-Anouchka, Catherine-Éléonor, Jehanne-Anne. Signalons au passage la condensation induite dans le prénom de cette dernière :

Les titres les plus respectueux du lecteur sont ceux qui se réduisent au seul nom du héros éponyme, comme *David Copperfield* ou *Robinson Crusoé* ; et encore, la référence à l'éponyme peut constituer une ingérence abusive de la part de l'auteur. »⁴

Certaines familles sont « drôles »⁵, d'autres portent un nom « prestigieux »⁶. L'effet d'annonce de personnages ou de leur filiation en tête de chapitre facilite la compréhension du lecteur. Celui-ci pressent que les données qui étaient jusqu'alors en sa possession vont être revisitées pour transformer le schéma familial de son héros. On retrouve naturellement dans les titres de chapitres la fonction thématique de désignation de contenu. Mais celle-ci ne s'arrête pas là. S'il est attentif aux intitulés des parties, le jeune est en mesure de prendre de vitesse le héros, qui lui, n'a pas connaissance des indications titulaires. Ces éléments péritextuels induisent une rupture dans le processus de l'illusion référentielle ; la lecture ne coïncide plus au tempo de la narration. Ce décalage n'est pas le seul fait de l'organisation séquentielle des parties du roman. Il repose plus fondamentalement sur la construction narrative du secret romanesque.

¹ Nous faisons référence à Umberto Eco : « Un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader », *Apostille au Nom de la rose*, [1983], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1987, p. 511

² *L'Incroyable retour*, op. cit., ch. 5, pp. 53-62

³ *Un si terrible secret*, op. cit., ch. 10, pp. 85-93

⁴ Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, op. cit., p. 510

⁵ *L'Incroyable retour*, op. cit., ch. 9, pp. 91-102

⁶ *Le Mystère de l'homme en bleu*, op. cit., ch. 14, p. 133-142

III) Construction narrative du secret de famille

La recherche romanesque de la vérité consiste à placer les protagonistes face à une énigme qu'ils entreprennent de déchiffrer. Leur entreprise faite d'essais et d'erreurs est graduelle et s'inscrit *ipso facto* dans une progression narrative. Qu'elle aboutisse ou non (un romancier peut très bien prendre le parti que son détective ne trouve jamais l'auteur du crime sur lequel il enquête), la recherche de vérité oriente le héros dans une trajectoire vectorielle qui le conduit du début du récit à son terme (l'enquête du détective imaginé s'achève à la dernière page du roman, même si elle reste ouverte aux conjectures du lecteur). Pour autant, la création romanesque du secret ne suit pas le même cheminement.

A) Construction rétrograde du secret

D'un point de vue chronologique, le secret précède sa révélation ; il est la cause qui entraîne des conséquences. La poétique du secret romanesque inverse la tendance. Le romancier connaît la vérité ; c'est à partir d'elle qu'il construit son récit. Évelyne Brisou-Pellen postule que Théo est le fils de Jean Pihéry, Julien le fils de Victoire Abalain etc. et construit son intrigue sur la base des postulats qu'elle a définis. Mais ? pour emporter l'adhésion référentielle du lecteur au héros, il faut à la romancière maintenir le lecteur dans le même état d'ignorance, de progression et de connaissance que son personnage. Le secret narratif s'accompagne alors du secret esthétique de l'écriture. L'auteur cache au lecteur « que le secret, premier dans l'ordre chronologique du récit, est conçu en fonction de sa résolution, première dans l'ordre de la création. »¹. Cette poétique du secret à construction rétroactive correspond à ce que G. Genette appelle la « détermination rétrograde »². G. Genette montre comment les « effets » d'une intrigue (ici la révélation d'un secret de famille) régissent anachroniquement sa « cause » (la mise en place d'un secret). L'unité narrative finale qui conduit à la résolution du secret met un terme au récit qu'elle a engendré ; le dénouement est la dernière unité narrative « qui commande toutes les autres, et que rien ne commande »³. La dynamique narrative du secret repose donc sur une dialectique de rétrospection et de prospective ; de dilution et de dilatation. Le motif narratif posé *a priori* s'efface pour laisser place *a posteriori* à la linéarité de l'intrigue qu'il est convenu d'appeler la fuite en avant des héros.

¹ Juliette Escarment, « Approfondir le secret : Cryptophilie et ironie dans *À la recherche du temps perdu* », in : « Dire le secret », *Modernités, op. cit.*, p. 115

² Gérard Genette, « Vraisemblance et Motivation », *Figures II*, Paris, Seuil, « Points », 1969, pp. 71-99

³ *ibid.*, p. 94

B) Modalisation du schéma narratif : le secret de famille chez Brisou-Pellen à la lumière du modèle quinaire de Jean-Michel Adam

Le cheminement des personnages romanesques n'est pas aléatoire ni le fruit d'une talentueuse création affranchie de toute « grammaire du récit », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Goldenstein¹. Les théoriciens en narratologie travaillant sur la morphologie du récit (tragédie, conte, roman) ont mis en avant un certain nombre d'invariants qu'ils regroupent sous la formule consacrée de « schéma narratif ». S'inspirant des travaux d'Algirdas Julien Greimas et de Paul Larivaille, Jean-Michel Adam² émet l'hypothèse d'un prototype narratif à cinq séquences.

Selon lui, tout récit classique, avance-t-il, se résume au passage d'un état initial (Ei) pour arriver à un état final (Ef). La transformation opérée entre ces deux états (ouverture et dénouement) est générée par le surgissement d'un obstacle (une force transformatrice, Ft) qui est surmontée grâce à une force équilibrante (Fé) pour que la dynamique de l'action (Da) puisse parvenir à son terme.

Le modèle quinaire appliqué au secret de famille se déroule schématiquement de la façon suivante :

Transposition du modèle quinaire à la logique du secret

État initial	→ Force transformatrice	→ Force équilibrante	→ Dynamique de l'action	→ État final
Exposition	→ Obstacle	→ Adjuvant	← Péripéties	→ Dénouement
Ignorance du secret	Suspicion d'un secret	Confidents, témoins	Quête, enquête, fouilles	Révélation du secret

Lisons de façon comparatiste les romans de notre auteur à partir modèle quinaire et voyons comment Éveline Brisou-Pellen exploite chacune des cinq étapes du schéma narratif.

¹ Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le récit*, [1989], Bruxelles, de Boeck, « Savoirs et Pratique », 2005, p. 77

² Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, [1994], Paris, Nathan Université, « Fac », 1999, et *Les textes, types et prototypes*, [1997], Nathan Université, « Fac », 2001

1) L'état initial

La méconnaissance du héros peut être totale ou partielle. Sur une échelle métaphoriquement empruntée au spectre lumineux allant du plus obscur au plus clair, les enfants Lauré-gan¹, comme Stéphanos², se situent dans la partie la plus sombre. Ils sont dans un état initial de méconnaissance totale et tiennent leurs parents adoptifs pour leurs parents biologiques. Leur « obscurantisme » est concurrencé par celui de Catherine encerclée par le trou noir de son amnésie ; Catherine ne risque pas de savoir qui sont ses parents puisqu'elle ne sait même pas qui elle est. À l'opposé, Julien Abalain sait d'entrée de récit qu'il a été adopté. Le document sur lequel il met la main le renseigne sur son origine géographique (Haïti), mais ne l'informe pas sur ses origines biologiques. Pour lui, le secret de ses origines est en partie levé.

2) La force transformatrice

La suspicion d'un secret occupe un temps narratif élastique. Elle peut coïncider avec le temps de la révélation ; Jehanne³ découvre qu'elle ne peut être la fille du comte Hugues et en a immédiatement la confirmation par Olérius, comme s'étirer sur la durée du récit (*Un si terrible secret, La Maison aux 52 portes*). Le franchissement de l'obstacle du doute convoque des aides extérieures.

3) Les forces équilibrantes

Le héros sait qu'il ne peut se tourner vers ceux qui lui ont caché le secret de sa filiation (*Une croix dans le sable, Les Enfants d'Athéna, Un si terrible secret*), ou de sa désespérance (*L'Incroyable retour, Mystère au point Mort, Le Mystère de l'homme en bleu*), parce qu'ils sont morts (*La Fille du comte Hugues, La Maison aux 52 portes, Le Mystère Éléonor, Meurtre au Palais*) ou se dérobent (*Le Fils de mon père, Deux graines de cacao*). Les éléments facilitateurs peuvent être des témoins (*Deux graines de cacao, Le Mystère de l'homme en bleu*), des documents officiels (*Meurtres au Palais, Une croix dans le sable*), des documents personnels (*La Maison aux 52 portes, Un si terrible secret*) ou des objets (*Le Fils de mon père*). Quelle que soit la personnalité des agents facilitateurs, incarnés par les cinq figures paradigmatiques que sont Clémentine (*Le Fils de mon père*), Garin (*Le Mystère de l'homme en bleu*), Antoine (*Le Mystère Éléonor*), Guillaume (*La Fille du comte Hugues*) et Talos (*Les Enfants d'Athéna*), les « forces équilibrantes » entraînent les héros dans une action trépidante.

¹ *Le Mystère de l'homme en bleu, op. cit.*

² *Les Enfants d'Athéna, op. cit.*

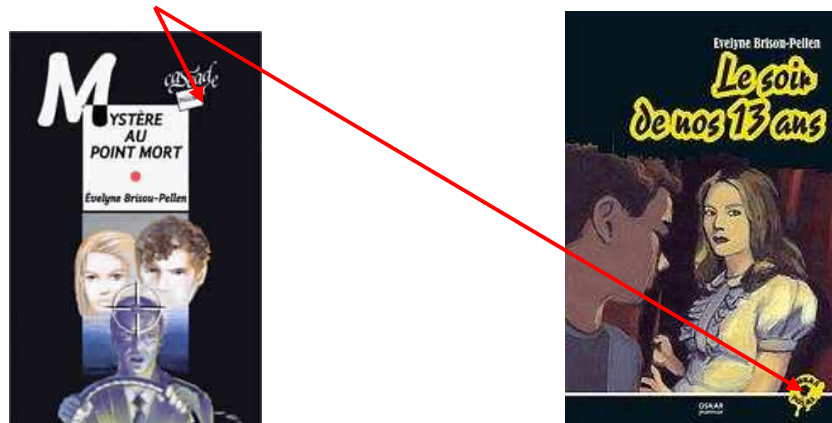
³ *La Fille du comte Hugues, op. cit.*

4) La dynamique de l'action

Des événements imprévus (que nous considérons comme des péripéties mineures) parasitent la quête des héros et retardent d'autant le retournement de situation (péripétie majeure). *Les Enfants d'Athéna* sont en but à la folie meurtrière de leurs poursuivants, Julien¹ se trouve pris en otage par le négrier du bateau sur lequel il s'est embarqué... D'autres romans sont plus dépouillés : l'enquête menée par Nathanaëlle n'est encombrée d'aucune péripétie secondaire qui aurait pour effet de distraire le lecteur du fil conducteur ; à l'instar de Nathanaëlle il reste concentré sur les circonstances de la mort des grands-parents Blestin. Les ressources des héros sont sans limites : ils fouillent dans le patrimoine familial (*La Maison aux 52 portes*, *Le Fils de mon père*, *Un si terrible secret*), se documentent auprès d'instances administratives (*Une Croix dans le sable*), interrogent les témoins (*Deux graines de cacao*)...

Certains vont jusqu'à se prendre pour de fins limiers comme les jumeaux de Langeais-Bouillon. Le rattachement des deux éditions intitulées *Mystère au point mort* et *Le Soir de nos 13 ans* à la collection « Cascade policier » (Rageot) pour la première et à « Oskar Polar » (Oskar Jeunesse) pour la seconde en atteste.

Notons que la publication de ce roman dans les collections policières est contestable.



En effet, il ne suffit pas qu'il y ait assassinat et enquête pour inscrire *illico presto* le récit dans le genre policier. Le roman d'Évelyne Brisou-Pellen contrevient au moins à deux des huit règles élémentaires énoncées par Tzvetan Todorov. Outre le fait que nos « détectives » en herbe ne sont pas confrontés à un cadavre, le coupable ne jouit pas « d'une certaine importance (...) dans le livre (...) [dont il doit constituer] un des personnages principaux » (règle n° 4), et le coupable et le détective ne sont pas des homologues « fortement impliqués dans l'histoire du crime » (règle n° 7)². La meurtrière n'a pas d'existence narrative. Elle appa-

¹ *Deux graines de cacao*, op. cit.

² Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », in : *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 55-65

raît *in absentia* en fin de récit lorsque son mari (le vieux du banc) révèle aux enfants que « c'est elle, c'est [sa] femme... »¹ qui a tiré sur le conducteur de la voiture familiale.

5) L'état final

La quête des héros les conduits à s'entretenir avec un dernier témoin, fut-il un fantôme (*La Maison aux 52 portes*). L'ultime confidence, celle qui vient lever le secret, provoque des désordres psychologiques et physiques. Elle plonge les héros dans la stupeur : « Alais resta un moment hébétée »², « La jeune fille demeura pétrifiée »³ ; dans le désarroi « Impossible de raconter toutes les pensées qui se sont bousculées dans notre tête »⁴, « Louise demeura muette, les dents serrées »⁵. Elle entraîne des manifestations psychosomatiques ; Nathanaëlle est prise de nausées, Julien s'évanouit. Heureusement ces manifestations dérangées sont de courte durée et les héros ne tardent pas à « se sentir mieux »⁶. Ils admettent avec philosophie leur filiation et affichent une sérénité enfin retrouvée : le sourire (*Une Croix dans le sable*, *Le Mystère Éléonor*) fait place à l'étreinte (*Meurtre au Palais*). Pour eux, « le monde s'est éclairci »⁷ ; leur univers narratif résonne d'un éclat de rire complice (*La Maison aux 52 portes*).

Les jeunes gens de papier ont subi une transformation qui leur a permis de grandir parce qu'ils ont été initiés au secret de leur famille. Quelle que soit la nature de ce secret, le contexte historique dans lequel ils évoluent et les contingences auxquelles ils sont confrontés, la métamorphose des héros d'Évelyne Brisou-Pellen est, du point de vue de l'esthétique romanesque, invariante. Leur expérience est stéréotypée dans la mesure où les héros sont structurellement liés par l'écriture au roman familial (c'est ce que démontre Marthe Robert) et au secret de l'écriture par le pouvoir de temporalisation de l'auteur qui décide d'informer ou non le lecteur. Elle l'est aussi du fait de sa construction rétroactive. Le secret familial est un postulat qui détermine la logique narrative de sa révélation (les travaux de Gérard Genette nous ont permis de comprendre la construction à rebours du secret narratif). Elle l'est encore par l'âge des héros, leurs préoccupations mimétiques (avoir faim, soif, du chagrin, être fatigué, pleurer, se parler à soi-même...) et de leurs facultés à surmonter les obstacles (désobéir, ne pas être impliqué dans la traite des esclaves, mettre en pièce une *vendetta*...).

¹ *Mystère au point mort*, op. cit., p. 148

² *Meurtre au palais*, op. cit., p. 245

³ *La fille du comte Hugues*, op. cit., p. 71

⁴ *Mystère au point mort*, op. cit., p. 149

⁵ *Une Croix dans le sable*, op. cit., p. 164

⁶ *Un si terrible secret*, op. cit., p. 124 sur 124 p.

⁷ *Mystère au point mort*, op. cit., p. 154 sur 154 p.

Mais cette modalisation est fluctuante. Les héros des secrets familiaux ne sont pas ceux qui accomplissent le plus d'actes héroïques. Des trois Athéniens, Stéphanos est le plus vulnérable ; Catherine, Jehanne et Anouska sont soumises. Ils acquièrent pourtant une conscience de leur être narratif. Le « je » du début du roman est devenu « un autre » en fin de roman. Ce passage existentiel nous amène à considérer le secret dans sa dimension ontologique

On ne peut pas transporter partout avec soi
le cadavre de son père.¹
Guillaume Apollinaire

Troisième partie

Approche ontologique



▲ © Sabbio, *Alter Ego*, 2008, 41 x 24 cm (acrylique sur toile coton sur châssis)

¹ Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes* [1913], Paris, Berg International, « Petite collection » 1991

Le primat de la parole sur le silence a permis la métamorphose symbolique des héros. Le dire a supplanté le taire. Cela n'a rien de contradictoire quand on se réfère à la logique du secret. Tout secret présuppose le soupçon de son existence, et donc de son dévoilement. Qu'une personne garde pour elle une information sans jamais laisser transparaître qu'elle sait quelque chose que l'autre ne sait pas, ne constitue pas en soi un secret. Le secret repose fondamentalement sur la dialectique du taire et du dire. Comme l'explique Pascal Bouvier, « le secret ne peut exister que s'il se cache et ne peut exister que s'il apparaît en se cachant »¹. De ce point de vue, le secret est impensable sans une coupure ontologique entre la substance du secret et ses manifestations, entre l'être et le paraître. C'est sur cette dialectique que nous nous penchons maintenant. La réflexion de Pierre Boutang sur l'ontologie du secret sera le préalable à notre étude sur la transmission du secret et les modes opératoires de sa révélation. Nous analyserons la dynamique du secret dans les romans d'Évelyne Brisou-Pellen et verrons comment un secret entraîne toujours un autre. Puis nous montrerons comment les secrets stigmatisent les héros.

I) Le secret : une question ontologique

Le secret introduit une coupure de l'être avec ses pairs. Il distingue ceux qui savent de ceux qui ne doivent pas savoir. À partir de cette définition, nous dirons qu'il opère une rupture objective informationnelle. Mais le secret va plus loin, il engendre une rupture subjective dans la mesure où le détenteur du secret se trouve écartelé entre le réel, ici la vérité, et le manifeste, le travestissement de la vérité, soit son mensonge. De même, il provoque une rupture chez celui qui est abusé par la prescience qu'il a de l'existence du secret. Le destinataire du secret se heurte aux apparences qu'il tient pour irrecevables et n'a de cesse de découvrir ce qu'elles recèlent de latent. Cette tension entre le manifeste et le latent, Pierre Boutang l'illustre dans son *Ontologie du secret*² au travers du vêtement. Le vêtement, dit-il, est la forme la plus quotidienne du secret : « Le vêtement voile le corps, mais il le fait apparaître et deviner, il le donne - et refuse - comme différent de cette apparence-ci »³. La question de l'être et

¹ Pascal Bouvier, « Le secret, la transparence, la discrétion », in *Sémiologie du secret : Représentation du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Aleph, Malissard, 2004, p. 41

² Pierre Boutang, *Ontologie du secret*, Presses Universitaires de France, « Philosophie d'aujourd'hui », 1973

³ *Ibid.*, p. 51

du paraître, est récurrente dans les romans d'Évelyne Brisou-Pellen. Pour illustrer notre propos nous avons retenu les exemples de la coiffure et du vêtement.

A) L'être et le paraître chez Évelyne Brisou-Pellen

1) Où il est question de cheveux

La couleur des chevelures des *Enfants d'Athéna* est signifiante de leur être. Daméas et Nééra ont des cheveux blonds « qui leur coulent dans le dos »¹. Cette blondeur attire l'attention de leur petit frère Stéphanos qui au contraire d'eux, est brun. Il remarque pour la première fois que cette blondeur est « exactement » la « même »². Cette observation apparemment anecdotique est en fait indicielle. Stéphanos pressent qu'il est différent de ses aînés. Ses soupçons seront levés un peu plus loin lorsque son père Hantias lui révèle son origine : « Regarde (...) nous avons tous les deux les mêmes yeux noirs et exactement les mêmes cheveux »³. La caractéristique capillaire signe l'identité des enfants. La blondeur des grands ne passe pas inaperçue. Les paysans chez lesquels ils trouvent refuge s'interrogent sur la provenance et leur condition :

- Ils ont les cheveux trop longs pour être esclaves.
- Tu as vu leur couleur ? Des blonds, tu trouves qu'on en voit beaucoup par chez nous ?
- Ça ne veut pas dire qu'ils sont esclaves. Leurs ancêtres sont peut-être venus des pays du Nord.⁴

Plus tard, leur compagnon de voyage Talos suggère aux trois Athéniens de se raser. Les garçons s'y opposent énergiquement. Ils ne veulent passer ni pour des esclaves : « Tu es fou ! s'emporta (...) Daméas. On nous prendrait pour des esclaves ! » ou, non moins avantageusement, pour des Spartiates (chez qui les enfants sont rasés jusqu'à ce qu'ils aient seize ans) : « Des Spartiates ? Et quoi encore ! Je suis Athénien, et ne couperai mes cheveux qu'une seule fois, à seize ans, pour les offrir aux dieux. »⁵ Quant à Stéphanos, il dédit l'offre de Talos entre deux sanglots : « Pas un esclave, pas un esclave ! »⁶ Nééma se montre plus nuancée ; elle mesure l'enjeu de la transformation de leur image. Elle peut leur sauver la vie. Mais elle ne parvient pas à convaincre ses frères qui s'arc-boutent à leur apparence physique. Ce n'est pas un

¹ *Les Enfants d'Athéna*, op. cit., p. 22

² *Ibid.*, p. 22

³ *Ibid.*, p. 171

⁴ *Ibid.*, p. 46

⁵ *Ibid.*, p. 152

⁶ *Ibid.*, p. 153

hasard si l'on utilise aujourd'hui l'anglicisme *look* (regard) pour parler de l'image de quelqu'un. Daméas et Stéphanos assimilent le paraître à l'être. Ils paieront le prix de leur obstination. Leurs poursuivants parviennent à « remettre la main sur eux. Surtout grâce à leurs cheveux. » Hantias s'amuse de leur naïveté :

Pas malins, les gosses ! À leur place, il se serait rasé les cheveux. Quand on possède des toisons aussi blondes dans un pays de cheveux sombres, on y pense.¹

Les garçons qui croient perdre leur intégrité en se rasant concèdent pourtant que leur aspect vestimentaire peut contribuer à leur anonymat. Voyant son petit frère se rouler dans la poussière au côté de l'ânesse, Daméas ne s'en offusque pas. Cela au contraire l'inspire ; il y voit une manière de se travestir :

– Finalement, ce n'est peut-être pas idiot. Plus on aura l'air de vagabonds, moins on nous remarquera sur les routes.
Et pour montrer l'exemple, il se jeta sur le sol et se tortilla en riant nerveusement.²

2) Où il est question de vêtements

Le titre du cycle Garin porte l'enseigne de la question vestimentaire. *L'homme en bleu* laisse présager qu'il est tout habillé de bleu ; la préposition « en » nous oriente dans ce sens et devrait connoter chez le jeune lecteur sinon le « bleu » de travail du moins le *blue* du jeans, pantalon emblématique de la mode vestimentaire actuelle. Évidemment, le personnage du XVI^e siècle ne porte ni une combinaison de travail ni le pantalon moderne. Giovanni est tout de bleu vêtu « des souliers au chapeau ». Le couvre-chef lui permet de dissimuler le haut de son visage. Depuis son enfance Giovanni est voué à porter la couleur de la Vierge Marie qui l'aurait guéri d'une grave maladie :

Très jeune, j'ai contracté une terrible maladie dont j'ai bien failli mourir. Ma mère a alors prié la Vierge Marie de me sauver et a promis en échange que je porterais toute ma vie sa couleur, le bleu.³

Ce vœu pieux dépasse l'apparente fonction de dévotion de Benvenuta. Le bleu renvoie à la symbolique de Marie, archétype de la mère vierge et exempte de toute « faute » originelle, celle de l'enfantement, et donc de la relation sexuelle. Benvenuta fait de son fils le portefaix de ses propres fantasmes idéaux. En le vouant au bleu, Benvenuta (la mère non Bienve-

¹ *Ibid.* p. 166

² *Ibid.*, p. 64

³ *Le Mystère de l'homme en bleu, op. cit.*, p., 67

nue) le castre symboliquement. Giovanni ne peut « pas faire autrement » que se conformer au désir inconscient de sa mère. Giovanni « avoue » avec « honte » avoir songé lorsqu'il était jeune à transgresser la règle maternelle : « j'ai parfois maudit ce vœu qui m'empêchait de faire l'élégant... ». Le secret de la prière scelle la négation existentielle de Giovanni. Ce non-être, le fils l'introjecte si bien qu'il se persuade que le jour où il abandonnera ses vêtements bleus, il signera son arrêt de mort : « Quelque chose en moi me dit que le jour où je les enlèverai, je mourrai » Garin tente en vain de le raisonner et lui faire entendre que « c'est elle [Benvenuta] qui aurait dû se mettre en bleu » plutôt que de faire de Giovanni l'objet de son serment : « C'est facile, ça, d'engager les autres ! » Pourtant, il y va de sa vie. La famille Elmo a juré de le tuer s'il revenait à Venise. Ses vêtements l'exposent dangereusement au regard de tous. Le jeune scribe lui fait remarquer avec bon sens que s'il les enlève, il mourra « peut-être » mais que s'il les garde, il mourra « sûrement »¹. Giovanni n'est plus voué au bleu, il est condamné par le bleu. Le vœu tourne à la damnation.

Le motif de la tenue bleue est un ressort narratif qui permet de renverser favorablement la situation. Puisque Giovanni refuse de changer son apparence, Garin a l'idée de plaquer partout dans la ville un avis qui enjoint les Vénitiens à s'habiller comme Giovanni : « Pour attendre l'Ascension du Christ dans le ciel, habillons nous tous de bleu comme le ciel »². Il sera suivi à la lettre lors du carnaval. Ce subterfuge permet à Giovanni de se fondre dans la masse. Sa conformité aux autres lui confère paradoxalement une identité. Il n'est plus un paria, mais un « monsieur tout le monde » intégré au groupe social ; l'image qu'il renvoie à ses pairs lui est retournée selon un processus d'homogénéité. La mise en abyme du déguisement (le paraître) entraîne son contraire (l'être) par le jeu de la double négation. Nous schématisons notre propos de la façon suivante :

Mère $\implies$ Être par $\implies$ Fils $\implies$ Non Être $\implies$ Foule $\implies$ Être

Grâce à la ténacité de Garin, Benvenuta finit par accueillir son fils qui meurt dans ses bras et recueille sa petite fille Lucia qu'elle avait immédiatement identifiée lors de leur première rencontre. La grand-mère explique comment elle s'était attachée à sa petite fille tout de « rouge sombre »³ vêtue, comme sa poupée, dès son arrivée à la c'a Albizio. Elle l'avait reconnue avant même de la connaître, tant la ressemblance avec son père est frappante : c'est

¹ *Ibid.*, p. 103

² *Ibid.*, p. 165

³ *Ibid.*, p. 44

« son portrait craché »¹. C'est la raison pour laquelle, explique-t-elle *in fine* à Garin, qu'elle s'était empressée de lui faire endosser l'uniforme des servantes pour qu'on ne la reconnaisse pas. La question vestimentaire n'en finit pas de recouvrir des secrets de famille...

B) Filiation instituée et filiation narcissique

L'observation de la ressemblance entre Lucia et son père correspond à un mécanisme imaginaire que Jean Guyotat² appelle la « filiation narcissique ». En 1980, le psychiatre analyse le lien de filiation selon deux axes symboliques : « la filiation instituée » et la « filiation narcissique ». La première est véhiculée par l'institution. Elle est consciente. Elle légitime le mariage, le décès, le divorce, l'adoption, la transmission du nom du père, la transmission du prénom... Elle se fonde sur les conventions et les textes juridiques. Nous avons vu l'importance narrative des actes civils dans notre corpus et en quoi ils servent de moteur à la péripétie. Ces pièces à conviction appartiennent au domaine de la « filiation instituée langagière ». Il y a par ailleurs une « filiation instituée non langagière » qui recouvre les questions de transmission de patrimoine culturel ou économique. On se souvient de la transmission du savoir-faire d'Alexandros à Daméas³ ou de la perspective de confier à Clémentine la direction de l'usine Garancher⁴. La filiation instituée non langagière renvoie aussi à l'illégitimité d'un enfant ou à la mort prématurée du père (l'origine biologique d'un enfant en cours de gestation est tue). On pense dans le cas présent à l'enfant de Céleste, René, déclaré comme étant le fils de Victoire et Edmond Jarrois⁵ ou à Jean-Paul, le fils d'Élise Jugan, déclaré à l'état civil sous le nom de Jean-Paul Blestin et non Delahaye⁶.

La « filiation narcissique ou imaginaire », quant à elle, se situe sur le registre du fantasme. Elle correspond à une construction inconsciente de filiation élaborée par le sujet lui-même ou par ses proches. Elle inclut la représentation du lien par le sang. Le titre *Le Fils de mon père* en est une illustration éloquente. Plus communément, la filiation narcissique se construit sur l'importance accordée aux ressemblances physiques, intellectuelles ou psychologiques. Elle véhicule un fantasme de reproduction à l'identique de soi dans l'autre. Ces marques intersubjectives nourrissent abondamment les romans familiaux chez Évelyne Brisou-Pellen. Julien ressemble à sa mère, la vieille nourrice le reconnaît :

¹ *Ibid.*, p. 216

² Jean Guyotat, *Mort, naissance et filiation : Études de psychopathologie sur le lien de filiation*, Paris, Masson, « Médecine et Psychotérapie », 1980, ch. VI

³ *Les Enfants d'Athéna*, *op. cit.*

⁴ *Le Fils de mon père*, *op. cit.*

⁵ *La Maison aux 52 portes*, *op. cit.*

⁶ *Un si terrible secret*, *op. cit.*

- C'est toi, n'est-ce pas ? D'ailleurs tu lui ressembles.
- À qui ?
- C'est toi, répéta simplement la vieille. Mais je ne peux rien te dire. Personne ne peut rien te dire.¹

Ce court dialogue est chargé d'une symbolique narcissique destructrice. L'Autre est doté du pouvoir illimité de savoir qui est le jeune homme alors que lui-même ne sait pas qui il est. Le « tu » de la nourrice est une négation de son « Je ». Le non-dit de la nourrice, « son petit sourire sur lèvres »² parlent pour elle. Ils sont assez signifiants pour que Julien trouve la réponse à sa question : il est le fils de Victoire Abalain.

La projection narcissique de l'image paternelle est particulièrement prégnante dans *Le Fils de mon père*. Elle porte sur des qualités artistiques, intellectuelles et physiques. Théo est élevé dans le mythe d'un père doté de « dons artistiques »³ et très « intelligent, et, à cause de ça, [il est tenu] de l'être aussi et de réussir [ses] études »⁴. Mieux, on lui dit qu'il préparait Polytechnique dans les tranchées. La surdétermination paternelle est d'autant plus conflictuelle que l'image qu'on lui renvoie de son père est fallacieuse. Théo ne tarde pas apprendre que Jean Pihéry était un élève médiocre et « un sacré feignant (...) [qui] passait son temps à rêvasser ou à dessiner »⁵. Il comprend plus tard que ce n'est pas lui qui préparait Polytechnique, mais Henri Garancher (on se souvient que Jean a substitué son identité à celle de son camarade de guerre). L'image paternelle avec laquelle on attend que Théo rivalise s'effrite ; le fils sait qu'il n'est pas « AUSSI »⁶ bon élève que son père (qui a obtenu de justesse son certificat d'études), mais meilleur élève que lui (il est en première et s'apprête à passer « le premier bac »⁷).

L'inflation d'une image paternelle illusoire a pour effet d'initier un roman familial. Le jeune homme se persuade qu'il est le fils d'Henri. Il est « horrifié et furieux. Comment [sa] mère avait-elle pu faire ça ? Avoir un enfant avec un autre que son mari ? »⁸ La distorsion entre le réel et l'impossible réel est cause de souffrance psychique. Mais le conflit trouve sa résolution dans la ressemblance physique :

- C'est marrant, dit soudain Clémentine, j'ai remarqué autre chose à propos de ses mains [celles de Jean alias Henri]. Elles ressemblent aux tiennes.

¹ *Deux graines de cacao, op. cit.*, p. 256

² *Ibid.*, p. 256

³ *Ibid.*, 186

⁴ *Le Fils de mon père, op. cit.*, p. 14

⁵ *Ibid.*, p., 19

⁶ *ibid.*, p. 23

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 186

– Alors, elles sont superbes !¹

L'ironie² de la réponse de Théo à l'adolescente ne fait que renforcer le caractère narcissique de sa filiation. Théo en se moquant à la fois de son père et de lui-même, feint d'ignorer leur filiation.

La ressemblance physique peut sauter une génération ; Nathanaëlle ressemble à son grand-père Virgile. Son arrière-grand-mère a « été frappée »³ par sa « ressemblance » avec son grand-père. L'aïeule va plus loin dans son désir de perpétuation : « Tu me ressembles aussi, je crois »⁴. Elle peut aussi sauter plusieurs générations. C'est le cas dans *La Maison aux 52 portes* où Céleste Maïlys porte l'héritage d'une souffrance transgénérationnelle. La jeune fille accepte mal son premier prénom. Elle interpelle ses parents à ce sujet, pourquoi l'ont-ils affublée d'un tel prénom ? Ses parents lui répondent qu'ils se sont conformés au souhait de son arrière-grand-oncle et parrain. « Il y a vraiment de quoi vous traumatiser un gamin »⁵ rétorque-t-elle. Maïlys ne croit pas si bien dire lorsqu'elle parle de traumatisme. Albert Jarnois est un père spirituel qui reconduit sur Maïlys sa propre culpabilité. Enfant, Albert a été le témoin oculaire de la séquestration de sa soeur Céleste. Il a préféré se taire sa vie durant que révéler la vérité. Il avoue cependant sur le mode analogique sa participation passive au crime par le baptême et le legs de la demeure familiale. En baptisant son arrière-petite-nièce, il « lave le péché originel »⁶ de l'ancêtre, et par ricochet, sa propre faute. L'intuition de la mère de Maïlys en début de roman est prémonitoire. S'interrogeant sur les raisons qui ont poussé Albert à léguer la maison à Jean-Paul plutôt qu'à un autre de ses petits-neveux, elle suppose un secret familial :

– Si ça se trouve, hasarda maman, c'est à la suite d'une affaire louche qu'il a hérité de cette maison, et il a voulu se laver de ses fautes en te la restituant avant de mourir.⁷

Le baptême de Céleste-Maïlys est la reconduction antinomique du « baptême du sang » de Céleste. La transmission de la demeure familiale au père de Maïlys, et ultérieurement à Maïlys, est une manière de dire qu'il est interdit de ne pas savoir ou d'oublier ce qui c'est passé entre ses murs. L'expression « les murs ont des oreilles » a son usage dans le ro-

¹ *Ibid.*, p. 164

² Ironie, du grec eirôneia, action d'interroger en feignant l'ignorance, *Le Nouveau Petit Robert*

³ *Un si terrible secret*, op. cit., p. 111

⁴ *Ibid.*, p. 111

⁵ *La Maison aux 52 portes*, op. cit., p. 45

⁶ Nous nous référons au sens premier donné par *Le Petit Robert* au mot « baptême »

⁷ *La Maison aux 52 portes*, op. cit., p. 12

man. Les murs résonnent de l'écho des voix familiales. Maïlys les entend. Elle a hérité de son arrière-grand-tante d'un don médiumnique. L'expérience hallucinatoire de Maïlys a effectivement « de quoi vous traumatiser un gamin »¹. Mais la jeune fille en sortira indemne et surtout grandie d'avoir fait remonter le secret à la surface.

II) Mise en scène du secret

Le paradoxe du secret c'est qu'il doit être communiqué. Pierre Boutang insiste sur ce point en recadrant le secret dans sa fonction langagière :

Le secret, c'est quelque chose qui ne doit pas se dire, sur quoi le dire n'a pas souveraineté (« on peut tout dire » ; c'est la logique vulgaire, la limite de divulgation du langage ; le secret la contredit tout à plein ; il prétend décider du dire) ; d'autre part le secret n'a de sens que pour être dit, communiqué, même « sous le sceau du secret... ».²

Le philosophe analyse les actes linguistiques à l'œuvre dans le secret et les synthétise dans une « table des secrets »³. Il s'appuie sur trois verbes autour desquels s'articule la fonction de communication : « TAIRE - DIRE - COMMUNIQUER »⁴. Au « taire » correspond la séparation conçue par le philosophe comme la « disjonction de deux égaux dans l'homogène (...) séparant l'être caché des êtres manifestes »⁵. Au « dire » correspond la levée de la séparation (ce qu'on appelle la révélation du secret). Au « communiquer » correspond la transmission du secret.

Chacun de ces verbes produit des actes linguistiques spécifiques selon qu'ils se situent sur un axe quantitatif ou relationnel :

Table des secrets de Pierre Boutang

Qualité	Taire	Dire	Communiquer
Quantité	Retenir	Divulguer	Transmettre
Relation	Garder	Trahir	Confier

¹ cf., *supra*

² Pierre Boutang, *Ontologie du secret*, op. cit., p. 129

³ *Ibid.*, p. 131

⁴ *Ibid.*, p. 130

⁵ *Ibid.*, p. 48

À cette classification, le psychanalyste Andras Zempléni ajoute une quatrième opération, celle de la sécrétion inconsciente¹ autrement appelée par Serge Tisseron le « suitelement du Secret »². Le secret est considéré dans ce dernier cas comme une organisation psychique qui fait que « la personnalité de son porteur soit coupée en deux »³. Le secret se manifeste alors sur un mode digital souvent incohérent ou contradictoire (lapsus) ou sur un monde analogique (actes manqués, rêves, symptômes psychosomatiques)⁴.

A) Rhétorique du secret

Dans les romans d'Évelyne Brisou-Pellen, le « taire » est retenu ou gardé. La distinction sémantique est importante car elle appelle deux postures. Soit le sujet « met en réserve » une information « en vue de lui donner un usage futur »⁵, soit le sujet le garde, « en prend soin » et veille à ce qu'il ne se « gâte pas, ne disparaisse ». Les grands parents de Langeais-Bouillon « retiennent » l'information (le meurtre de leur fils) au motif qu'ils pensent que les jumeaux apprendraient « la vérité bien assez tôt » et qu'ils voulaient « les protéger contre elle »⁶. L'information est différée. La démarche d'Edmond Jarnois est différente. Il « garde » l'information dans le but de la pétrifier définitivement. Il veille à sa stagnation et meurt avec elle. Il emporte son secret dans la tombe. Du moins, l'espère-t-il.

La révélation du secret peut prendre deux formes, celles de la divulgation et de la trahison. Dans le premier cas, le secret est porté à la connaissance de tous, transformant le secret en secret de polichinelle. Ainsi la présence clandestine de l'homme en bleu à Venise est rapidement ébruitée par Tomasino Quettini ; « une petite affiche blanche placardée à la porte de l'église »⁷ prévient de son retour. La trahison répond quant à elle à un « mouvement agressif » qui nie le secret et « le soumet aux conditions, le plie aux relations dont il ne sortira pas vivant »⁸. C'est à ces fins que Vairon, le camarade de pensionnat de Julien Abalain, parvient lorsqu'il annonce devant la classe qu'il « est un enfant adopté, un petit Brésilien miséreux qu'on a trouvé en creusant la terre pour extraire le chocolat »⁹. Ses propos ont un effet dévas-

¹ Andras Zempléni, « La chaîne du secret » in *op. cit.*, « Du secret », *Nouvelle revue de Psychanalyse*, p. 314

² Serge Tisseron, *Nos secrets de famille*, *op. cit.*, p. 65

³ *Ibid.*, p. 65

⁴ L'école de Palo Alto a mis en avant dans les années 60/70 deux formes de communication, l'une verbale, mise en mots et bien adaptée au contenu du message : c'est la communication digitale ; l'autre centrée sur la relation. Ses formes sont non verbales (gestes, mimiques, actes) : c'est la communication analogique.

⁵ Définition du mot « Retenir » donnée par *Le Nouveau Petit Robert*

⁶ *Mystère au point mort*, *op. cit.*, p. 132

⁷ *Le Mystère de l'homme en bleu*, *op. cit.*, p. 156

⁸ Pierre Boutang, *Ontologie du secret*, *op. cit.*, p. 137

⁹ *Deux graines de cacao*, *op. cit.*, p. 8

tateur sur Julien qui « tombe dans les pommes »¹. Le garçon ne « sort pas vivant » de la révélation ; son évanouissement est une mort symbolique.

Le secret est souvent transmis à un tiers qui en devient le dépositaire. Une relation de confiance s'instaure entre le détenteur du secret et son confident, les enchaînant l'un à l'autre dans une bulle privilégiée : « il vaut mieux que personne n'en sache rien, n'est-ce pas ? » affirme plus qu'elle n'interroge l'arrière-grand-mère de Nathanaëlle².

Dans *Le Mystère Éléonor*, la transmission du secret familial emprunte des voies analogues. Son port distingué, ses bonnes manières, sa culture parlent pour Catherine :

La demoiselle avait des mains fines (...) qui n'avaient jamais été soumises au moindre travail pénible (...). Si elle était de famille modeste, elle n'avait pourtant pas eu à faire la lessive, ni battre le grain, ni pétrir la pâte. Et sa peau de lait n'avait visiblement jamais été confrontée à la malfaisance des rayons du soleil. Non, cette jeune fille ne connaissait pas le travail des champs.³

Antoine de la Hubardière dès sa première rencontre avec Catherine note la qualité de sa révérence « discrète, élégante, sans aucune ostentation, une révérence de grande classe »⁴. Le secret, on le voit, ne prend son sens que par rapport à l'Autre. Comme le souligne Pascal Bouvier, « il n'y a de secret que pour les autres et par les autres et contre les autres »⁵. Le réseau relationnel inhérent au secret constitue ce que Andras Zempléni appelle la chaîne du secret.

B) Chaîne du secret : un secret en cache toujours un autre

Le secret induit un objet (l'information cachée) et au moins deux sujets, le destinataire (le détenteur du secret) et le destinataire (celui à qui on cache l'information). Mais, le plus souvent, il appelle un dépositaire (le confident). La fonction du confident est ambivalente. Confier un secret permet au détenteur de relâcher « la tension due à la rétention du secret »⁶ : « Cela me fera du bien de raconter à quelqu'un de sa famille [Blestin] » déclare l'ancien gestapiste à Nathanaëlle. La confidence lui permet aussi d'affirmer doublement sa souveraineté sur l'autre ; le destinataire et le dépositaire. En se confiant à un partenaire qu'il choisit parmi

¹ *Ibid.*, p. 9

² *Un si terrible secret*, op. cit., p. 111

³ *Le Mystère Éléonor*, op. cit., p. 31

⁴ *Ibid.*, p. 61

⁵ Pascal Bouvier, « Le secret, la transparence, la discrétion » in *Sémiologie du secret*, op. cit., p. 43

⁶ Andras Zempléni, « La chaîne du secret », in « Du secret », *Nouvelle revue de Psychanalyse*, op. cit., p. 314

d'autres possibles, il affirme sa supériorité pour l'avoir élu du seul fait de sa décision. Il le piège et le pare en même temps de prestige.

C'est ce qui se passe pour Garin lorsque Giovanni se confie à lui ; tour à tour il le somme de se taire et réclame son aide : « Et ne t'avise pas de lui en parler [à sa mère] »¹. « Je suis muet comme une tombe » réplique Garin. La réponse imagée du jeune scribe est conventionnelle ; elle attire néanmoins notre attention car elle établit un lien explicite entre le secret et la crypte. (Nous aborderons un peu plus loin les notions de crypte et de fantôme). Garin s'engage auprès de Giovanni dont il subit l'autorité, mais dans le même temps, Garin exerce son pouvoir sur l'homme en bleu pour lui être devenu indispensable : « Je crains d'avoir encore besoin de toi »² dit le vieil homme.

La confiance d'un secret à un tiers n'abolit pas le secret, mais le déplace. La communication s'en trouve compliquée parce qu'elle instaure un nouveau type de relation à l'intérieur d'un système relationnel déjà existant. La confiance opère une séparation dans la séparation qu'Andras Zempléni appelle « un second partage »³. Le second *secernere* ne porte plus sur le contenu informationnel mais sur un choix de personne. Le détenteur du secret (individu A) confie à B (le dépositaire) un secret portant sur C (le destinataire). Deux cas de figures se présentent alors ; soit B parle (j'ai promis de ne pas le répéter, mais je te le dis quand même parce que je sais que tu ne le répéteras pas...) soit il se tait. Quelle que soit l'hypothèse retenue, elle engage un quatrième protagoniste (individu D).

Considérons que B parle à D ; celui-ci devient le confident du confident et se trouve impliqué dans le secret de A qui lui-même se trouve exclu de ce nouveau secret (B ne va pas se vanter auprès de A d'avoir manqué à sa parole) ; ou qu'au contraire, il respecte la loi du silence. D (qui peut être un individu ou plusieurs individus) est *de facto* exclu du secret que A et B partagent. Ce qui entraîne une nouvelle ségrégation. D est ce que Andras Zempléni appelle le destinataire secondaire.

Un secret communiqué ou transmis s'organise donc toujours autour du « *je* qui l'a confié à un *tu* en référence à un *il*, un tiers, qui en demeure exclu »⁴, impliquant des *ils*. La complexité communicationnelle se schématise de la façon suivante :

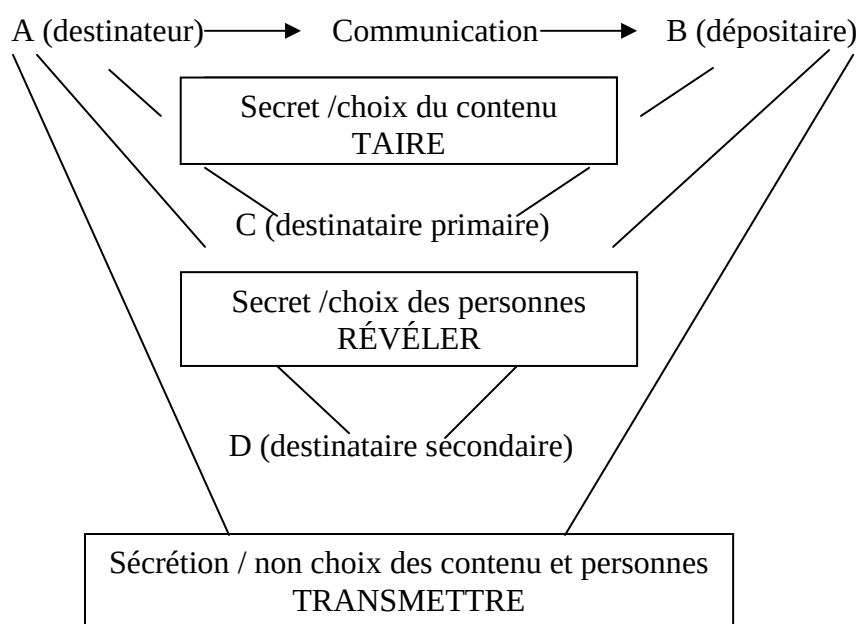
¹ *Le Mystère de l'homme en bleu, op. cit.*, p. 67

² *Ibid.*, p. 67

³ Andras Zempléni, « La chaîne du secret », in : « Du secret », *Nouvelle revue de Psychanalyse, op. cit.*, p. 317

⁴ *Ibid.*, p. 315

Chaîne du secret



À partir de l'analyse de A. Zempléni, nous avons été chercher dans *Un si terrible secret*, la cascade des secrets que nous avons synthétisée dans un tableau.

Mécanisme du secret familial dans *Un si terrible secret*

Objet du secret	Destinateur	Destinataire principal	Dépositaire	Destinataire(s) secondaire(s)
1. Dénonciation à la Gestapo de Virgile	René Blestin	Élise Jugan	L'Allemand	Tout le village
2. Grossesse d'Élise	Élise Jugan	Les parents d'Élise	René Blestin, son mari	Tous
3. Mort de Virgile	Père de Virgile	Élise	La mère de Virgile	Tous
4. Filiation	Élise Jugan	Jean-Paul	René Blestin	Tous
5. Adoption de Jean-Paul	René Blestin	Jean-Paul	Élise Blestin	Tous
6. Torture de Virgile	L'Allemand	Élise	Nathanaëlle	Tous
7. Vérité	Nathanaëlle	Ses parents	Le lecteur	Sa famille, tous

Le secret premier de René Blestin qui dénonce à la Gestapo son ami Virgile pour pouvoir épouser Élise Jugan entraîne une série de six autres secrets. Élise cache sa grossesse à ses parents, le père de Virgile fait croire qu'il est parti en Amérique alors qu'il sait que son fils est a été tué par la Gestapo. Le milicien n'admet pas que son fils soit un « terroriste communiste ». Élise et René cachent à Jean-Paul ses origines ; l'Allemand cache qu'il a torturé Virgile, et enfin Nathanaëlle décide de cacher à ses parents la vérité. Ce qui à l'origine devait être un secret entre deux personnes : René et l'Allemand, au bout du compte, implique un grand nombre de personnes.

À ces secrets majeurs s'ajoutent les secrets mineurs. Armel cache à ses parents prêts à partir en voyage au Népal qu'il a l'intention de s'en aller en tournée en Italie avec son groupe de jazz. Il demande à sa sœur Nathanaëlle de couvrir son secret. Elle-même tait son expédition à la Bestinais. Grâce au transfert d'appel téléphonique, elle fait croire à ses parents et à son frère qu'elle est restée sagement au domicile parental... Ces petits secrets ont permis à la narration d'avancer et de conduire la jeune fille de découvrir la vérité sur le secret de la mort de ses grands-parents, et partant, sur le secret de sa filiation.

L'enchaînement des secrets montre comment un secret initial en amène un autre soixante ans plus tard : celui de Nathanaëlle qui se convainc illusoirement que « personne n'en saura jamais rien », qu'il « n'est pas difficile de garder un secret quand ce secret est si lourd qu'il ne peut pas remonter, quand il n'y a pas de mots pour le dire »¹.

Nathanaëlle a beau se leurrer, elle ne leurre pas le lecteur car le secret, nous l'avons vu, est destiné à être levé. Les objets, en tant que témoins de la mémoire d'un individu, contribuent activement à la révélation du secret c'est ce que nous allons voir maintenant.

C) Objets passeurs de mémoire

Dans les secrets familiaux, les objets ont une fonction essentielle car c'est souvent grâce à eux que la vérité se fera jour. Ce ne sont pas des « objets inanimés »² considérés comme des réceptacles inertes, mais les courroies de la transmission qu'un secret existe bel et bien. Les objets familiaux sont des *media* qui occupent une place centrale dans la mécanique du secret, ils se situent au « milieu » d'un système relationnel corrompu, entre la vérité et le

¹ *Un si terrible secret*, op. cit., p. 124

² Alphonse de Lamartine : « Objets inanimés avez-vous donc une âme Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ? », « Harmonies poétiques et religieuses », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1963, L. III, Milly, ou la Terre natale, p. 392

mensonge. Pour comprendre la fonction de transmission des objets familiaux, il faut la distinguer de la fonction de communication des objets informationnels tels que nous les entendons dans notre société de technologie de l'information et de la communication. Le médiologue Régis Debray propose « de regrouper sous le terme de transmission tout de qui a trait à la mémoire collective ; et sous le terme de communication, la circulation des messages dans un moment donné ». Ce qui revient à dire que transmettre consiste à « transporter une information dans le temps » et communiquer « transporter une information dans l'espace »¹.

Les objets auxquels nous nous référons appartiennent à l'histoire familiale ; de ce fait, ils s'inscrivent dans la durée. Dans le musée familial nous avons sélectionné quatre sortes d'objets passeurs de mémoire : la maison, les meubles fermés à clés (ou leurs dérivés symboliques), les documents iconographiques (photographie, dessin) et les documents textuels (correspondance, journal intime).

1) La maison

Les objets familiaux portent la trace visible de leur propriétaire qui cherche à la pérenniser en la transmettant. Parmi ceux-ci, la maison familiale est l'objet le plus exposé. Le legs d'une maison (ou d'un appartement) à ses descendants est toujours chargé d'une symbolique qui dépasse la simple transmission d'un capital immobilier. Les murs renferment le passé familial des naissances, des morts, des réunions festives, du quotidien... Plus les événements qui se sont déroulés *intra muros* ont été douloureux, plus difficile en sera l'héritage. La Bestinais² et *La Maison aux 52 portes* sont désertées par les descendants parce qu'elles portent « malheur »³ ou paraissent « à l'abandon »⁴. Le climat « lugubre »⁵ qu'elles dégagent a de quoi « flanquer la trouille »⁶ aux héros.

Le grenier, en tant qu'espace où sont entreposés les grains, convoque le secret dans sa nature étymologique (*cernere*, passer les grains au tamis). Située sous les combles, la plus haute pièce de la maison est le lieu de prédilection à l'archivage résiduel de la mémoire familiale et de tout ce qui a été « témoin de la vie d'avant »⁷. Son accès est souvent interdit parce

¹ Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Premier Cycle », 2000, p. 3

² *Un si terrible secret*, op. cit.

³ *Ibid.*, p. 22

⁴ *La Maison aux 52 portes*, op. cit., p. 13

⁵ *Ibid.*, p. 4

⁶ *Un si terrible secret*, op. cit., p. 42

⁷ *Ibid.*, p. 58

qu'il fait arbitrairement partie des « zint »¹, ou parce qu'il y a danger, ou pour toute autre raison inavouée. Quelle que soit la condition de la proscription, les enfants ne doivent pas y pénétrer :

Mamie ne voulait pas qu'on joue avec les vieux vêtements qui étaient dedans, d'ailleurs, elle ne voulait pas qu'on joue dans le grenier du tout parce qu'il y avait des endroits fragiles dans le plancher, et qu'on aurait bien pu « passer au travers. »²

Quand ils enfreignent la règle, les héros se rendent subrepticement au grenier en prenant soin d'ôter « silencieusement [leurs] chaussures »³. Nathanaëlle⁴ s'y aventure à des fins d'archéologie familiale. Bien qu'elle ne sache pas ce qu'elle cherche, son exploration du grenier de La Bestinais est payée en retour. Elle y trouve les traces probantes d'un secret familial. La démarche des jumeaux de Langeais-Bouillon est autre ; le grenier est le refuge matérialisé de leur inconscient La pièce, pourtant, n'offre rien de romanesque et ne soit pas conventionnellement encombrée d'un fatras d'objets « avec de la poussière sous laquelle on trouve des merveilles, des toiles d'araignées qui cachent des tableaux précieux mais oubliés »⁵. Le grenier Langeais-Bouillon fait exception par sa propreté et l'ordre qui y règne. Il contredit l'image mentale du grenier. Pour preuve, l'illustration des première et quatrième de couverture d'*Un si terrible secret* de Sylvain Bourrières avec son entassement d'objets et meubles hétéroclites qui luisent « dans les derniers rayons du soleil couchant »⁶.

2) Le secrétaire

Qu'il soit relégué au grenier ou qu'il occupe une pièce à vivre, le mobilier participe à la dynamique du secret parce qu'il le confine physiquement. Le bahut (*La Maison aux 52 portes*), le placard (*Le Fils de mon père*), la malle (*Un si terrible secret*) sont autant de secrétaires qui recèlent les objets passeurs de mémoire. Les coffrets, boîtes et enveloppes en sont les avatars miniaturisés.

Le « maudit » bahut de la maison Jarrois garde jalousement son contenu. Il refuse de céder son ouverture au père de Mailys qui tente en vain de faire « crisser » la clé dans la ser-

¹ *Mystère au point mort*, op. cit., p. 12

² *Ibid.*, p. 59

³ *Le Fils de mon père*, op. cit., p. 39

⁴ *Un si terrible secret*, op. cit.

⁵ *Mystère au point mort*, op. cit., p. 18

⁶ *La Maison aux 52 portes*, op. cit., p. 61

rure ou donner « des coups sourds destinés (...) à ébranler la porte »¹. Il faudra le « doigté »² de Céleste-Mailys pour venir à bout du meuble, qui se présente comme un coffre-fort.

Je (...) m'approchai du meuble. Je saisis la clé... qui tourna doucement dans la serrure. La porte bâilla avec bonne volonté.³

L'ouverture des meubles satisfait la curiosité du héros en même temps qu'elle suscite un malaise dû à un sentiment de violation de la vie privée de son propriétaire. En soulevant le couvercle de la malle de jeune fille de sa grand-mère, Nathanaëlle a conscience de pénétrer « l'ancienne vie de [sa] mamie »⁴. Pour ses dix-huit ans, Madame Pihéry remet à Théo la boîte militaire de son père. Ladite « boîte de fer un peu cabossée »⁵ était dissimulée dans le four. Le jeune homme l'ouvre non sans appréhension comme si son contenu « devait [lui] exploser à la figure »⁶. Théo ignore encore le rôle qu'elle « allait jouer dans sa vie »⁷. Au grenier, à côté du « coffret à photos »⁸, il trouve une enveloppe « glissée sur le côté de l'étagère »⁹ contenant des croquis au fusain. Théo a le pressentiment qu'elle contient la clé du secret familial :

Ma respiration s'arrêta. Ma main (...) se déplaça vers la droite et saisit l'enveloppe. Pétrifié par une sensation terrible, je n'eus pas besoin de l'ouvrir.¹⁰

Le coffret et l'enveloppe renvoient tous deux au secret. Le coffret se distingue de la boîte par son système d'ouverture et de fermeture. La seconde est d'un accès libre alors que le premier est verrouillé. Le coffret est un petit coffre-fort qui contient des objets précieux et que nul autre que celui qui en connaît la combinaison de lettres et/ou de chiffres n'est tenu d'ouvrir. L'enveloppe répond à la même logique de scellement. Autrefois l'enveloppe était cachetée à la cire, aujourd'hui, elle l'est au moyen d'une gomme suffisamment résistante pour que son ouverture ne soit pas réparée, et donc, ne passe pas inaperçue. Dans un cas comme dans l'autre, et c'est ce qui nous intéresse, l'enveloppe est cachetée parce qu'elle a charge de cacher une information. Cacher vient du mot latin *coactitare* qui signifie comprimer, serrer, contraindre. L'enveloppe que Théo se dispense d'ouvrir « contraint » le mensonge de

¹ *Ibid.*, p. 93

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Un si terrible secret, op. cit.*, p. 59

⁵ *Le Fils de mon père, op. cit.*, p. 71

⁶ *Ibid.*, p. 71

⁷ *Ibid.*, p. 74

⁸ *Ibid.*, p. 39

⁹ *Ibid.*, p. 40

¹⁰ *Ibid.*, p. 185

l'habitant du Coudon. À l'intérieur se trouve la marque de la véritable identité de la « Gueule cassée ». Les croquis, au même titre que les photographies sont les révélateurs de la mémoire familiale.

3) L' image

Le terme de révélateur nous intéresse d'une part par son étymologie et d'autre part par le parallèle qu'il nous permet d'établir entre la technique de développement photographique et l'album familial. Étymologiquement révéler une information c'est lever le voile qui la recouvre¹ ; c'est la faire passer de l'ombre à la lumière, à l'instar du photographe qui oeuvre dans l'obscurité de son laboratoire. Pour donner à une photographie sa forme définitive (le positif), le photographe doit dans un premier temps tremper la pellicule dans une solution chimique. Ce bain, que l'on appelle le révélateur, a pour fonction de former l'image négative. Le négatif inverse les blancs et noirs et est peu lisible. L'album familial procède métaphoriquement du même processus de développement du négatif en positif, du latent au manifeste.

La photographie vaut par ce qu'elle montre et par ce qu'elle ne montre pas. Son champ présuppose un hors champ : l'environnement réel, les circonstances dans lesquelles et pour lesquelles elle a été prise, la façon dont elle a été prise puis développée, le mobile de son archivage, la manière dont elle est stockée, les circonstances dans lesquelles elle est regardée... Pour toutes ces raisons, la photographie est un instantané qui s'inscrit dans la durée (l'avant, le pendant et l'après). Elle convoque une activité mentale chez celui qui la regarde car il va nécessairement chercher à la recontextualiser.

C'est ce à quoi s'emploient les héros d'Évelyne Brisou-Pellen. Théo et sa mère ne regardent que « très rarement » les photos de Jean Pihéry et lorsqu'ils le font, c'est « toujours en l'absence de Georges »², le beau-père de Théo. Le hors-champ (regarder les photos) est signifiant du sentiment de culpabilité qu'éprouve la mère de Théo à l'encontre de son second mari. Elle exclut Georges parce qu'elle a le sentiment de lui être infidèle et de lui préférer son premier mari. Théo ne comprend pas les scrupules de sa mère : « Maman ! Georges ne ferait pas tant d'histoire ! »³ Le passage en revue des photos est source de commentaires qui opposent rapidement le fils à sa mère. Le regard que chacun porte sur elles n'est pas nourri de la même intention. La mère replonge avec nostalgie dans un passé heureux dont elle se souvient

¹ La racine du mot latin *revelare*, découvrir, est *velum*, voile. *op. cit.*, *Le Nouveau Petit Robert*

² *Le Fils de mon père*, *op. cit.*, p. 40

³ *Ibid.*, p. 73

« comme si c'était hier »¹ ; le fils est à l'affût du moindre indice qui lui permettrait d'étayer son roman familial. Il fait remarquer à sa mère qu'il ne ressemble « pas tellement » à Jean Pihéry mais « un peu (...) à Henri Garancher »². Théo convient un peu plus loin de sa mauvaise foi ; il ne se trouve « en réalité guère de ressemblance avec Henri Garancher, pas plus qu'avec Jean Pihéry, d'ailleurs »³.

Ce que les photos ne lui apportent pas, il le trouve dans les fusains. C'est à partir des croquis que le jeune homme démêle l'imbroglio identitaire de son père. Les dessins « oubliés »⁴ au grenier et les tableaux exposés au Coudon portent la pâte du même artiste : « C'était la même inspiration, la même main, celle d'un homme qui s'intéressait plus aux personnages qu'aux paysages »⁵. La signature apposée au bas des tableaux Henri Garancher est contredite par une autre signature, plus authentique, la facture de Jean Pihéry.

Les photos familiales Pihéry sont stockées pêle-mêle dans un coffret alors qu'elles sont soigneusement classées dans des albums dans *La Maison aux 52 portes*. Le père, la mère et la fille les feuilletent méthodiquement selon un ordre chronologique. Pour qu'elles prennent sens, les photos doivent entrer en résonance avec au moins l'une des personnes qui les regardent, sans quoi elles sont muettes. Le père de Maïlys s'applique à reconstituer la généalogie Jarrois. Lorsqu'il ne reconnaît pas l'un des membres, il conjecture leur identité :

Il doit s'agir de sa femme Victoire, mon arrière-grand-mère, et de ses deux aînés. La fille a l'air d'avoir trois ou quatre ans. Albert n'étant pas encore né à cette date, et encore moins René (le petit dernier, qui était de 1917), ce bébé doit être mon grand-père Louis.⁶

L'une des photos attire plus particulièrement l'attention de Maïlys. Il s'agit d'une « de ces grandes photos dont les familles avaient le secret, et qui rassemblaient toutes les générations. Elle datait de 1913 »⁷. Ce type de photos, plus que toutes les autres, délivre un message sur le désir de continuité familiale en présentant les personnages dans les liens qui les unissent les uns aux autres. Le nom de chacun des membres de la famille Jarrois est reporté au dos du document. « Malheureusement, en dehors de quelques-uns, la plupart de ces noms ne disaient rien à papa. »⁸ Maïlys remarque que l'un d'eux est oblitéré au moyen d'un « papier blanc (...) »

¹ *Ibid.*, p. 189

² *Ibid.*, p. 187

³ *Ibid.*, p. 188

⁴ *Ibid.*, p. 43

⁵ *Ibid.*, p. 185

⁶ *La Maison aux 52 portes*, op. cit., p. 66

⁷ *Ibid.*, p. 67

⁸ *Ibid.*, p. 67-68

collé »¹ dessus. Le père s'applique à le retirer précautionneusement. Le prénom de Céleste apparaît « distinctement »². Le blanc renvoie aisément à la noirceur Jarnois. L'occultation du prénom parle d'elle-même : « on nous a supprimé la tante Céleste, tout bêtement »³, conclut le père de Maïlys. Il ne peut pas être plus près de la vérité ; l'aïeule a été moralement et physiquement « supprimée » par son père qui a été jusqu'à la déposséder de son fils. Le hors-champ de la photo porte bien l'empreinte de son assassinat. La répudiation symbolique de Céleste de la photographie est révélatrice d'un double désir d'oubli ; celui de l'existence de Céleste et celui du crime de son auteur.

Mais au fil du temps, le petit « papier blanc » s'est autonomisé. Il a continué à agir comme s'il se détachait de son support pour évoluer dans un autre temps et un autre espace. La photographie est mue d'une activité qui lui est propre et qui la fait déborder le cadre strict de l'image donnée à voir. Le hors-champ prend le pas sur le champ par son pouvoir suggestif. C'est ce qu'analyse Évelyne Favart dans son article sur les albums de photos et la mémoire familiale :

Seules, les photos ne parlent pas, mais leur interprétation évolue avec le temps. Leur pouvoir d'évocation diffère. Chacun interprète l'histoire familiale proposée dans l'album et c'est du présent que dépend largement l'interprétation.⁴

Dans le cas évoqué ici, la photographie s'accompagne d'un écrit ou plus exactement de son effacement qui laisse présager de son importance dans la mécanique du secret, et par là même pour la progression narrative.

4) Le texte

L'enquête de Maïlys progresse grâce aux divers documents textuels exhumés du bahut. Le vieux meuble recèle une « pile de documents anciens » : papiers administratifs (actes de ventes, certificats de naissances, de mariages, de décès), cartes postales et « un tas de lettres (...) confites de phrases à l'ancienne (un kilomètre de long), de tournures alambiquées et de formules de politesse ou d'affection tellement convenues qu'elles en [sont] horripilantes »⁵. Mais ces documents ne présentent qu'un intérêt minime au regard du carnet de Louis (l'arrière-grand-père de Maïlys) et du cahier de Céleste. Le premier est déniché au grenier, le

¹ *Ibid.*, p. 68

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ Évelyne Favart, « Albums de photos de famille et mémoire familiale : Regards croisés de femmes de trois générations », in « Quand la mémoire tisse le je et le nous, *Dialogue*, Érès, n° 154, avril 2004, p. 89-97, disp. <<http://www.cairn.info/revue-dialogue-2001-4-page-89.html>>, [p. 6], [consulté le 17 août 2008]

⁵ *Un si terrible secret*, op. cit., p. 94

second dans la prison de Céleste scellée par la fameuse cinquante deuxième porte de la maison devant laquelle on a placé une armoire pour mieux la dérober aux regards indiscrets :

Sans plus réfléchir, je m'arc-boutais et poussai de toutes mes forces le lourd meuble de bois pour le faire pivoter sur lui-même.
Derrière, il y avait bien une porte. La 52^e.¹

Lorsqu'elle pénètre dans la chambre de Céleste, Maïlys s'engouffre symboliquement dans la tombe de son arrière-grand-tante. Ses talents médiumniques lui permettent d'entrer en contact avec elle. C'est ainsi qu'elle accède à son journal intime enfermé dans le tiroir de la table située « au milieu de la pièce »². Tout y est consigné : la séquestration, la grossesse, le consensus criminel, la souffrance... La mainmise sur le document est d'un intérêt narratif évident : les informations apportées accélèrent la révélation du secret Jarnois. Mais le lecteur ne doit pas s'arrêter à cette évidence narrative s'il veut saisir d'une part la fonction du journal intime dans la structure du secret et d'autre part la poétique de l'écriture personnelle.

Le journal intime est « une forme suprême de l'écriture de soi »³ dans lequel le scripteur consigne théoriquement au jour le jour les événements qu'il a vécus, la façon dont il les a vécus et les réflexions qu'ils lui inspirent. Le journal, dit Philippe Lejeune, est « d'abord une écriture ordinaire, à la portée de tout un chacun, qui vaut parce qu'elle est en prise directe sur l'instant et sans arrière-pensée de séduction (...) : c'est une pratique de vie »⁴. Retenons et contredisons dans la définition de Philippe Lejeune la question de l'« arrière-pensée de séduction » replacée dans la chaîne du secret.

L'auteur du journal, du carnet ou d'un simple mot s'engage *ipso facto* dans un acte langagier. Il a beau vouloir écrire pour lui seul, et ne pas être lu, son journal n'en reste pas moins exposé à la lecture d'un tiers du fait même qu'il n'ait pas été détruit par son scripteur. Nous retrouvons ici la fonction syncrétique de la confession qui demande au dépositaire (dans le cas présent, le carnet de guerre de Louis ou le cahier de Céleste) de tenir diffusément le secret. Selon Andras Zempléni, le détenteur du secret attend toujours inconsciemment de son confident (le dépositaire) de « signaler l'existence de son secret au moyen d'éventuelles “fuites” ou de sécrétions »⁵.

¹ *Ibid.*, p. 132

² *Ibid.* p. 134

³ Yves Stalloni, *Dictionnaire du roman*, op. cit., p. 128

⁴ Philippe Lejeune, « Avant-propos » in Françoise Simonet-Tenant, *Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Téraèdre, « L'écriture de la vie », 2004

⁵ Andras Zempléni, « La Chaîne du secret », in : « Du secret », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, op. cit., p. 316

Les multiples précautions prises par Nathanaëlle pour que son journal ne soit jamais porté à la connaissance d'un tiers sont vaines :

Elle [l'histoire de sa grand-mère] dort là, sur le cahier d'écolier jauni que j'ai trouvé au fond de la malle, et je vais l'enfermer dans le coffret en bois, que je vais enfermer dans la valise d'osier, que je vais enfermer dans la malle, que je vais enfermer dans le placard du grenier, au fond de la mémoire de la maison, au fond du temps.¹

Les boîtes gigognes ne contiennent rien d'autre que l'illusion d'une privatisation narrative. La relation du « si terrible secret » ressortit non pas du domaine privé, mais public, du fait même de sa publication. Ce constat amène à définir le « vieux cahier » de Nathanaëlle non plus comme un journal intime, mais comme un journal fictif entendu comme « une espèce particulière de narration à la première personne » dont l'écriture se caractérise par sa « proximité des événements, par opposition au récit qui bénéficie d'une vue d'ensemble »². Le journal de Nathanaëlle se situe dans une « zone d'incertitude »³ qui emprunte au journal ses caractéristiques d'énonciation (première personne du singulier) et au roman son organisation interne. Le prologue en forme de prolepse en est l'une des composantes. Il met un point final à la chronologie des événements antérieurs que le lecteur s'apprête à découvrir, et que la narratrice ne sera plus jamais « capable de raconter »⁴. Le recours au journal est en lui-même un secret d'écriture. Il permet à Évelyne Brisou-Pellen de faire croire au caractère spontané de l'écriture et de donner pour réelle l'expérience autobiographique de Nathanaëlle. Nous nous tournons vers Philippe Lejeune pour analyser l'efficacité mimétique du *je* de Nathanaëlle :

Le « je » qui s'adresse au lecteur inconnu n'est [plus] une créature de fiction, mais un individu réel, qui signe de son nom, s'engage à dire – plus ou moins – la vérité (...). Le lecteur, de son côté est animé à la fois par une curiosité humaine (connaître un autre de l'intérieur) et historique (participer à des expériences différentes des siennes), en même temps qu'il trouve par là, par comparaison, une occasion de réfléchir à sa propre identité.⁵

L'écriture personnelle de Nathanaëlle est secrètement inféodée à l'écriture de l'auteur. Elle procède du même emboîtement gigogne que celui dont fait l'objet le cahier de la jeune

¹ *Un si terrible secret*, op. cit. [p. 7]

² Jean-Louis Major, « Journaux fictifs / fiction diariste », in *Voix et Images*, vol. 20, n°1, 1994, p. 200-2005, disp. <http://id.erudit.org/iderudit/201149ar> [p. 6], [consulté le 19 août 2008]

³ Expression empruntée à Annie Cantin, *Les écritures intimes aux frontières du réel ou : Une littérature du vrai est-elle possible ?*, colloque « Frontières de la fiction », 1999, disp. : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Cantin.pdf>, [consulté le 19 août 2008]

⁴ *Un si terrible secret*, op. cit., [p. 7]

⁵ Philippe Lejeune, « Autobiographie », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 1997, p. 49

fille. Nathanaëlle recopie dans son cahier des extraits du journal de sa grand-mère, et son propre journal constitue le roman d'Évelyne Brisou-Pellen.

Nathanaëlle prend de multiples précautions pour enfermer le secret des familles Jugan-Blestin-Delahaye dans sa boîte de Pandore. Elle veut ainsi protéger ses parents et leur éviter d'être blessés.

D) Stigmates du secret de famille

Pour comprendre la nature des séquelles provoquées par le secret familial il convient de faire un détour par l'anglais. Les anglo-saxons désignent le secret par l'expression « to have au skeleton in the cupboard ». Avoir un secret de famille c'est avoir un squelette dans le placard. La tournure idiomatique voit son usage se répandre dans le champ de la recherche française. Le psychanalyste Victor Smirnoff intitule son article sur les secrets de famille « Le squelette dans le placard »¹, et Claude Nachin² son essai sur les effets transgénérationnels du secret familial *À l'aide ! Y a un secret dans le placard !*

1) Où il est question de squelette et de fantôme

Ces formules nous intéressent par le lien qu'elles établissent entre le secret et son enfermement d'une part, le secret et la mort, d'autre part. Nous avons déjà évoqué la fonction emblématique du mobilier dans le secret familial. Attachons-nous maintenant à la notion de squelette. On peut convenir avec Claire Delassus que le squelette est « quelque chose de très compromettant qui se trouve dissimulé à la barbe de tout le monde dans des meubles respectables de famille dont on réserve habituellement l'usage aux objets ménagers, au linge ou à la vaisselle. »³ Mais le squelette n'est pas le cadavre ; seulement ce qu'il reste d'un corps qui s'est décomposé avec le temps. Il est la trace tangible de ce qui fut autrefois. Il est en quelque sorte l'ossature d'un événement qu'on a voulu vider de sa substance.

La découverte macabre d'Alaïs au chapitre 2 du noyé à « La cicatrice »⁴ est significative de la problématique du squelette dans le placard. L'homme s'est introduit clandestinement au palais pour rallier Alaïs à la cause Saxonne. Devant le danger qu'il représente pour la paix du royaume franc et la tranquillité de la jeune fille, Bertrade le tue. Son cadavre encom-

¹ Victor Smirnoff, « Le squelette dans le placard », in « Du secret », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, op. cit., p. 27

² Claude Nachin, *À l'aide ! Y a un secret dans le placard !*, Paris, Fleurus, 1999

³ Claire Delassus, *Le secret ou l'intelligence interdite*, op. cit., p. 37

⁴ *Meurtre au palais*, op. cit., ch. 2, p. 12-18

bre les témoins. Le comte impose le silence à Alaïs, Rothilde (la fille de Charlemagne) et Loup (« un des “nourris” admis à suivre leur scolarité au palais »¹) :

– En attendant le retour de l’empereur, reprit le comte avec véhémence, silence sur tout ceci. Vous m’avez bien compris, tous les trois ! Pas un mot de cette affaire à qui que ce soit !²

Le comte n’en reste pas là ; il leur fait jurer de ne rien dire et les menace des pires maux s’ils viennent à rompre leur serment : « les pires malheurs peuvent s’abattre sur vous et votre famille ! »³. Ses paroles s’accompagnent d’une démarche particulièrement intéressante pour notre propos « je ferai discrètement enterrer cet homme »⁴. Nul n’est censé savoir qui il est, comment il est mort ni où il est enterré. Ce dernier point est crucial si l’on veut définitivement ensevelir le secret des origines saxonnes d’Alaïs.

Lorsqu’elle s’introduit dans la chambre de Céleste, Maïlys s’attend à trouver un « cadavre » ou un « squelette ». Son « soulagement sans bornes »⁵ n’est qu’une alternative à ce qu’elle va vivre puisque le fantôme de son arrière-grand-tante s’impose à elle. L’expérience télépathique est angoissante : l’adolescente est « terrorisée »⁶, elle est gagnée par « l’affolement » et le « désespoir »⁷ ; « tout cela [lui paraît] fou. Fou »⁸ ; « un poids insupportable [pèse] sur [ses] épaules », mais surtout, Maïlys sent « confusément une menace au-dessus »⁹ d’elle.

L’adolescente vit en direct l’expérience psychique du Fantôme telle que l’ont posée Nicolas Abraham et sa compagne et collaboratrice Maria Török. Les cliniciens définissent le concept du fantôme comme « une formation de l’inconscient qui a pour particularité (...) de résulter du passage d’un parent à l’inconscient d’un enfant »¹⁰. Tout ce passe comme si le spectre du secret invouable sortait de la crypte (le silence) dans laquelle on a voulu l’ensevelir pour venir hanter le descendant en parlant à la manière d’un ventriloque et même en agissant à sa place. C’est exactement ce qui se produit dans *La Maison aux 52 portes*. Non seulement Maïlys restitue les propos (oraux ou écrits) de son aïeule, mais encore s’apprête-t-elle à inverser l’enchaînement des (mauvaises) circonstances qui ont conduit Céleste à sa

¹ *Ibid.*, p. 12

² *Ibid.*, p. 17

³ *id.*

⁴ *ibid.*, p. 18

⁵ *La Maison aux 52 portes*, op. cit., p. 134

⁶ *Ibid.*, p. 144

⁷ *Ibid.*, p. 135

⁸ *Ibid.*, p. 141

⁹ *Id.*

¹⁰ Nicolas Abraham, Maria Török, *L’écorce et le noyau*, Flammarion, 1987, cité par Claire Delassus, *Le Secret ou l’intelligence interdite*, op. cit., p. 163

perte : « sur quoi devais-je agir ? Sur l'automobile ? Le cheval ? La météo ? Adrien ? Le service des postes ? La distribution du courrier aux soldats ? La présence de Joseph à cette distribution ? Le déroulement de la guerre ? »¹. Maïlys incorpore si bien le fantôme de Céleste qu'elle envisage un moment de se substituer à elle et de se rendre en temps et lieu où se noue irrémédiablement le sort de son arrière-grand-tante. Céleste est parvenue à demander à Adrien, le palefrenier de la maison, de ne pas envoyer la lettre de rupture que son père l'a contrainte d'écrire. Adrien promet de ne pas l'expédier :

Ne vous tracassez pas (...) je ne vais pas poster la lettre au village, mais à la ville. (...) La ville, c'est grand, et des montagnes de lettres transitent par sa poste. Personne ne saura dire si la vôtre était ou non au courrier en partance. Ne vous faites aucun souci.²

Malheureusement, Adrien est pris dans un accident. Une âme bien intentionnée trouve la lettre et la poste... Maïlys par la pensée change la donne :

Adrien tomba. Sa tête cogna contre un caillou, il perdit connaissance. Aussitôt, les badauds s'attroupèrent. Je m'approchai rapidement de la lettre qui venait de choir sur le sol et reculai.³

Derrière cette apparente facilité sans « aucun danger »⁴, se fait jour une autre vérité ; celle de la négation de sa propre existence :

Mais voilà que me frappait comme un coup de poing la vérité qui dormait tapie au fond de moi : si Joseph revenait épouser Céleste, Louis ne serait pas envoyé en Angleterre. Si Louis ne partait pas, il ne rencontrerait pas cette Anglaise qui était devenue sa femme, mon arrière-grand-mère. S'il ne rencontrait pas mon arrière grand-mère, je ne pourrais pas naître.(...) Je ne SERAISpas, c'est tout.⁵

L'aïeule finit par refuser le sacrifice auquel était prête à consentir sa descendante. Elle l'enjoint de ne pas intervenir. Céleste s'excuse « horrifiée d'avoir pu penser » que Maïlys devait le faire : « C'est toi qui dois vivre, je m'en suis rendu compte à temps. Jamais je n'oublierai ton geste. Merci. Merci. »⁶

¹ *Ibid.* p. 141

² *Ibid.*, p. 125

³ *Ibid.*, p. 145

⁴ *Ibid.*, p. 144

⁵ *Ibid.*, p. 146

⁶ *Ibid.*, p. 148

L'expérience traumatisante de Maïlys ne semble pas lui laisser de stigmates ; la jeune fille accepte désormais son don médiumnique : « Avez-vous oublié que je suis médium ? Et nous éclatâmes de rire »¹.

2) Petits stigmatisés d'Évelyne Brisou-Pellen

Le clivage psychique de Maïlys emprunte des voies hallucinatoires. Ce cheminement paranormal est une exception dans notre corpus. Les autres héros sont plus « normalement » stigmatisés par les effets du secret familial. Leurs cicatrices sont physiques, sociales et / ou psychologiques. En introduction de son essai sur les usages sociaux des handicaps, Erving Goffman rappelle l'origine de la pratique du stigmate chez les Grecs de l'Antiquité :

Les Grecs inventèrent le terme de stigmate pour désigner des marques corporelles destinées à exposer ce qu'avait d'inhabituel et de détestable le statut moral de la personne ainsi signalée. Ces marques étaient gravées sur le corps au couteau ou au fer rouge, et proclamaient que celui qui les portait était (...) un individu frappé d'infamie, rituellement impur, et qu'il fallait éviter, surtout dans les lieux publics.²

Anouchka Slavici refuse de « montrer son corps à sa tante, ou à un médecin »³ parce qu'elle veut dissimuler le tatouage « qu'on fait aux prisonniers des camps de rééducation »⁴. Le « numéro A0629N »⁵ qu'elle porte à l'épaule lui confère une identité sociale chargée de la discréditer auprès de ses concitoyens « normaux ». La devise qu'elle avait fait sienne pour survivre à la dureté de la vie concentrationnaire : « Savoir se rendre transparente »⁶ est toujours d'actualité hors les murs. La petite fille s'applique à rester « transparente » pour ne pas être « discréditable »⁷. Son tatouage est une mutilation permanente non congénitale qui conditionne de façon irréversible la nature de ses relations sociales. Il est le « signe patent » ou le « porte-identité »⁸ de la fillette qui se trouverait discréditée si elle l'exposait aux regards des autres. Le sociologue montre comment un stigmate, visible ou non, influe sur la perception que les autres ont de la personne qui en est affligée et en quoi il contribue à son « identité personnelle ». Par identité personnelle, il propose d'entendre tous « les signes patents ou porte-

¹ *Ibid.*, p. 151

² Erving Goffman, *Stigmate, Les usages sociaux des handicaps*, [1963], traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1975, p. 11

³ *L'Incroyable retour*, op. cit., p. 109

⁴ *Ibid.*, p. 109

⁵ *Ibid.*, p. 116

⁶ *Ibid.*, p. 37

⁷ Erving Goffman, *Stigmate, Les usages sociaux des handicaps*, op. cit., p. 57

⁸ *Ibid.*, p. 74

identité, et la combinaison unique de faits biographiques qui finit par s'attacher à l'individu à l'aide précisément des supports de son identité ». Les porte-identités sont les éléments par lesquels « chaque individu se laisse différencier de tous les autres (...) : attributs morphologiques immuables tels que l'écriture ou la physionomie, pièces définitivement enregistrables, telles que le certificat de naissance, le nom et le numéro d'état civil »¹. La combinaison de ces attributs en fait un être unique ; ses caractéristiques une fois combinées ne peuvent s'appliquer à personne d'autre. L'unicité de l'individu implique que les autres se la représentent. Pour ce faire, ceux-ci s'appuient sur les informations sociales véhiculées par les « signes patents ». L'identité personnelle se construit donc à partir de l'identité sociale.

Anouchka cherche à se dégager de son identité personnelle de multiples façons. Elle dissimule son tatouage, refuse d'être inscrite à l'école pour échapper au protocole de déclaration d'identité, elle fait croire qu'elle est illettrée. Elle ne rencontre guère de difficultés à esquiver les situations compromettantes. Son changement de prénom lui pose davantage de problème. Elle ne se résout pas à se faire appeler Sophia pour la bonne raison qu'elle ne « [s']appelle pas Sophia, parce qu'[elle n'est] pas Sophia »². La fillette, par ces quelques mots, signifie son désir de construire une « identité pour soi ».

Le changement de nom ou de prénom est un procédé récurrent chez Évelyne Brisou-Pellen pour couvrir un secret familial. À chaque fois, la falsification d'identité provoque des blessures psychologiques. Catherine a beau se laisser convaincre qu'elle s'appelle Éléonor, elle ne parvient pas à se défaire de « l'angoisse qui ne la [quitte] plus »³ ni du « bourdonnement dans sa tête »⁴. La nuit, elle fait des cauchemars :

Éléonor baissa les yeux sur le gros édredon jaune d'or. Elle avait encore rêvé, rêvé d'une cloche au son puissant, qui la tirait de son lit en pleine nuit et semait l'épouvante dans son coeur.⁵

Les nuits d'Alaïs ne sont pas plus paisibles. L'adolescente passe « une très mauvaise nuit »⁶, se « [retourne] dans son lit »⁷, envahie par « un désespoir inexplicable »⁸ :

Elle s'essuya le front dans son drap. Oui, à un moment de sa vie, il s'était passé quelque chose de terrible. S'il s'agissait d'une tentative d'enlèvement, pourquoi ne

¹ *Ibid.*, p. 74

² *L'Incroyable retour*, op. cit., p. 74

³ *Le Mystère Éléonor*, op. cit., p. 110

⁴ *Ibid.*, p. 36

⁵ *Ibid.*, p. 44

⁶ *Meurtre au palais*, op. cit., p. 73

⁷ *Ibid.*, p. 91

⁸ *Ibid.*, p. 92

lui en avait-on jamais parlé pour expliquer ses cauchemars ? Quand elle était effrayée, sa mère se contentait de la prendre dans ses bras et de la bercer.¹

Anouchka pour sa part, replonge dans l'univers carcéral. La transpiration la sort d'un cauchemar, toujours le même :

Les barbelés lui griffaient le visage (...). Elle avait envie de hurler, mais elle ne pouvait pas. Près de son visage, des galoches crottées prenaient appui sur les bour-soufflures de glaise. La boue lui entraît dans la bouche, elle se débattait, si fort que le sol s'ouvrait sous elle. (...) Alors elle tombait, tombait, et elle se réveillait en sueur. C'était son cauchemar le plus fréquent.²

Les jeunes victimes sont traumatisées par le secret dont on a entouré leur naissance. Les orphelins, les enfants adoptés, les bâtards font partie des stigmatisés passés en revue par E. Goffman. La visibilité de leurs stigmates est fonction de la position « anormale » qu'ils occupent au sein d'une structure sociale qui avantage la famille nucléaire. Le collier d'amulettes que Stéphanos porte autour du cou est emblématique de son abandon. Il est un signe social de reconnaissance à double tranchant : il affiche que celui qui le porte a été « engendré sur le bât »³ et permet aux parents de reconnaître l'enfant qu'ils ont exposé :

Les gens qui abandonnaient leurs enfants leur laissaient souvent ce genre d'objet afin de les retrouver un jour, s'ils survivaient.⁴

C'est ce qui se produit pour Stéphanos. Hantias reconnaît son fils grâce à l'objet. Lorsque le garçonnet perd son collier, il devrait se réjouir de l'avoir égaré ; et ainsi ne plus exhiber la honte d'être un enfant naturel. Mais il ne le fait pas parce qu'il ignore encore le code social du bijou. Quand à la fin du roman, Stéphanos en apprend le sens, il ne cherche pas à s'emparer du collier que son père a passé autour de son cou. Il le laisse sur le cadavre. Par cette attitude, il signifie que nul n'est censé connaître ses origines obscures. L'identité personnelle de Stéphanos fait place à son identité pour soi.

Anouchka, Catherine, Alaïs, Jehanne, Stéphanos sont des enfants sans nom - ou pour certains avec trop de noms, ce qui revient au même - parce qu'ils sont sans passé. On a brouillé leur filiation, ou dans le cas d'Anouchka, les circonstances qui ont conduit à sa naissance dans un camp de rééducation.

¹ *Ibid.*, p. 92

² *L'Incroyable retour*, *op. cit.*, p. 41

³ Définition du mot « bâtard », *Le Nouveau Petit Robert*

⁴ *Les Enfants d'Athéna*, *op. cit.*, p. 57

Chacun à sa manière a été amputé d'une partie de son histoire. Les petits « prisonniers »¹ du secret de leur famille portent le stigmate du silence dans lequel on a voulu les enfermer. L'intensité de leur traumatisme est à la hauteur de l'efficacité des mensonges servis. Élevés dans une communication altérée certains rencontrent des difficultés relationnelles importantes. Anouchka intrigue par son mutisme, Stéphanos pleure ou crie plus volontiers qu'il ne parle. Catherine, quant à elle, trouve si peu à échanger qu'elle finit par croire à la nature mythique de sa propre existence. « C'est mon imagination sans doute »², dit-elle, pour excuser les réminiscences qui lui reviennent. Elle a beau se convaincre qu'« il est préférable [qu'elle] ne se souvienne de rien »³ et s'obliger à empêcher son esprit « malade » de « s'échauffer »⁴ ; elle ressent le besoin irréprensible de connaître son passé, aussi honteux qu'il soit : « Ma vie a été... agitée. Ne rien me rappeler pourrait m'aider à en construire une nouvelle, sans influence. (...) je crois que je voudrais savoir, quand même »⁵. On ne peut mieux résumer le clivage psychique engendré par le secret.

Le cas de Catherine est une transposition romanesque aboutie des effets du secret familial sur l'organisation mentale d'un individu. Son amnésie renvoie symboliquement à la suprématie du « tu » et à l'obligation d'oublier le « Je ». De ce point de vue, le conflit identitaire de Catherine est de nature ontologique ; la jeune fille est écartelée entre le paraître (Éléonor Esnoul) et l'être (Catherine de Lormont).

Dans une perspective psychanalytique, on peut considérer le dédoublement de la personnalité de Catherine comme la manifestation du conflit psychique qui oppose le Moi au Ça freudiens. Catherine guérie incarne l'instance sociale du Moi, et Catherine malade, le Ça. Le Ça « constitue le pôle pulsionnel de la personnalité »⁶. Lorsque les fantasmes entraînent une culpabilité trop pressante, ils sont censurés et refoulés dans le Surmoi. L'amnésie de Catherine ne peut-elle pas être interprétée comme le refoulement de la honte qu'elle évoque dès le début du roman : « Et là, au fond d'elle-même, elle avait de nouveau ressenti la honte, une grande honte, comme si elle trahissait »⁷ ?

Le sentiment de honte exprimé par Catherine s'accompagne d'un sentiment de culpabilité. Il n'y a là rien de surprenant. Honte et culpabilité sont inextricablement liés et consti-

¹ En référence à l'ouvrage de Thomas Cottle, *Enfants prisonniers d'un secret*, op. cit.

² *Le Mystère Éléonor*, op. cit., p. 66

³ *Ibid.* p. 79

⁴ *Ibid.* p. 94

⁵ *Ibid.* p. 79

⁶ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Dictionnaire de psychanalyse*, op. cit., p. 56

⁷ *Le Mystère Éléonor*, op. cit., p. 9

tuent la pierre angulaire du mécanisme du secret. C'est à partir de la faute originelle des parents Jarnois, Abalain, Blestin, Slavici, Albizio, Pihéry, de Langeais-Bouillon, de Vigneux-Lormont, Laurégan, Adalbert-de Tassilon, auxquels s'ajoutent les parents des petits Athéniens et de Jehanne, que se sont établies les lois du silence. Les jeunes gens ont dans un premier temps incorporé une faute qu'ils n'avaient commise, puis l'ont expurgée dans un second temps. Dès lors, tous ces petits Janus empêtrés dans un présent vont pouvoir regarder derrière et devant eux.

Passé, présent et avenir ; les héros sont engagés dans la durée, c'est ce qui fait qu'ils sont dotés d'une « sursignification »¹. Ils n'apparaissent plus comme des personnages mais comme des êtres auxquels le lecteur adhère, même s'ils ont éloignés de la réalité, parce qu'il leur apporte sa propre expérience. Les secrets de famille les ont interrogés dans leur existence, de ce point de vue, leur quête est ontologique. Ils ont cherché à savoir qui ils sont réellement. Il leur a fallu se positionner dans un arbre généalogique et affirmer une filiation reconnue par l'Institution. Mais en même temps, il leur a fallu affirmer leur singularité en s'affranchissant des projections narcissiques de leurs parents. Les secrets les ont marqués, mais jamais au point de les inhiber. Tous trouvent à l'issue du récit un équilibre.

¹ Vincent Jouve, *L'Effet personnage*, op. cit., p. 56

CONCLUSION

Nous avons vu tout au long de notre étude que le propre du secret est d'être tenu dans un silence durable et mortifère. Les silences ne sont jamais anodins. Pour certains, ils sont chargés de recouvrir un abandon d'enfant, pour d'autres, des exactions criminelles ou des extorsions d'héritages. Dans tous les cas, les héros juvéniles ont eu à se débattre contre les fautes de leurs aînés. Ils ont été les portefaix de leur culpabilité et s'en sont défendus avec courage et une intrépidité romanesque. Conscients qu'ils risquent de perdre leur identité, ils se sont lancés à la poursuite de la vérité. C'était pour eux le seul moyen de se construire et de préparer leur avenir. Leur souffrance tient essentiellement dans l'obligation qui leur est faite de ne rien connaître de leur passé véritable. L'ignorance dans laquelle ils sont confinés nuit au développement de leur personnalité parce que sans passé ils ne peuvent envisager leur avenir. Brice du haut de ses treize ans rend compte de cette impossible projection : « Cela fait qu'en réalité nous ne savons rien du passé, pas grand-chose du présent, et nous espérons fermement que l'avenir n'est pas trop loin derrière le rideau de brouillard »¹. Les adolescents ne peuvent grandir parce qu'ils se sentent « [coincés] entre le passé et le futur ».

Le propre de l'enfance comme de l'adolescence est d'être inchoative. La nocivité des secrets fomentés par les parents se résume à la négation de leur devenir. La transgression dont les héros juvéniles font les frais nuit à leur progression personnelle. Fort heureusement, l'immobilisme auquel on a cherché à les condamner n'est pas définitif. Leur évolution sera rendue possible à la fin du roman grâce à la levée du secret. Les héros sortent grandis de l'histoire pour avoir été initiés à leur histoire. Comme le dit Claire Delassus « Lorsque l'on sait d'où l'on vient, on sait déjà mieux qui l'on est et cela permet de savoir où l'on va »².

La quête des héros connaît une résolution positive ; tous finissent par apprendre la vérité. En cela, les romans d'Évelyne Brisou-Pellen sont des romans de formation. Les protagonistes se forment au gré des expériences vécues et mûrissent au contact du monde. Mais les douze romans de notre corpus ne sont que des *Bildungsromans* partiels car ils ne couvrent qu'une tranche de vie des héros et que ceux-ci n'ont pas l'ambition de transformer le monde dans lequel ils évoluent.

En revanche, ils s'affilient au roman initiatique tant par leur structure que par le motif du secret de famille. Ce qui différencie le roman initiatique du roman de formation n'est pas tant qu'il comporte un état initial, des épreuves et un état final - ce qui est le lot de tout récit comme l'a montré J. M. Adam avec son modèle quinaire, que le fait du changement ontologique des héros. Mircéa Éliade donne de l'initiation la définition suivante :

¹ *Mystère au point mort*, op. cit., p. 14

² Claire Delassus, *Le secret ou l'intelligence interdite*, op. cit., p. 15

On comprend généralement par initiation un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. À la fin d ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu « un autre. »¹.

L'approche de Micéa Éliade écarte *de facto* une possible transposition littéraire si l'on s'en tient à l'oralité des « enseignements » d'une part, et au caractère mimétique de l'écriture fictionnelle. Ces deux obstacles éludés, on peut considérer que les romans d'Évelyne Brisou-Pellen sont initiatiques par le double parcours des héros. Les néophytes passent « de la vie infantile à la société des hommes », et « de la vie profane à la vie sacrée »².

Le passage d'un état infantile à un statut social a bien lieu dans tous les romans, et celui du profane au sacré, également, mais sous une forme symbolique et le plus souvent laïcisée. La transformation ontologique de nos héros leur permet d'accéder à une forme de transcendance existentielle proche de l'expérience divine, puisque, comme le dit Mircéa Éliade, l'initiation « est un acte qui n'engage pas seulement la vie religieuse de l'individu, dans le sens moderne du terme “religion – il engage sa vie totale » »³.

Les jeunes gens de papier sont tous passés par les trois étapes initiatiques telles que les a décrites Simone Vierende⁴ : la préparation, la mort initiatique et la renaissance.

La première étape, la préparation suppose trois conditions : l'établissement du lieu sacré, particulièrement investi dans *Les Enfants d'Athéna* qui se rendent dans le sanctuaire d'Apollon ou dans *La Maison aux 52 portes*, dont on a vu qu'elle est le siège d'événements paranormaux ; l'acte de purification (on pense aux ablutions des athéniens, à la traversée de Julien Abalain, au bain dans la piscine d'Alaïs...) ; et enfin la séparation d'avec la mère ou la famille ou le groupe social (tous nos jeunes protagonistes sont sevrés de l'un ou des deux parents, Mailys vit en huis clos avec ses parents).

La seconde étape appelle une mort symbolique ou un retour aux origines. Nous avons évoqué la symbolique de l'amnésie de Catherine, qui se trouve plongée dans « un grand vide, un trou sans fond (...) ce seul et unique trou noir »⁵. Ces métaphores convoquent

¹ Mircéa Éliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, [1959], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992, p. 12

² *ibid.*, p. 74

³ *ibid.*, p. 26

⁴ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, [1987], Grenoble, P.U.G., 2000

⁵ *Le Mystère Éléonor*, *op. cit.*, p. 21

l'expérience *regressus ad uterum* (c'est-à-dire le retour à l'état intra-utérin) de Jehanne¹ enfermée dans le cachot du château, ou la cale aux esclaves du *Prince Sauvage*².

La découverte de la vérité consacre la renaissance des héros rendus à leur identité réelle. Celle-ci peut porter la marque d'une distanciation complaisante, comme c'est le cas d'Anouchka qui, avant de partir avec son frère pour l'Amérique, signe son courrier d'adieu à la tante Élisabeth du nom de Sophia :

« Ma chère tante, je vous remercie pour votre gentillesse et tout ce que vous avez fait pour moi. J'ai retrouvé mon frère et je m'en vais avec lui. Excusez-moi de partir si vite. Ne vous faites aucun souci pour moi. »
Elle hésita longuement puis, finalement, elle signa : « Sophia. »³

Elle peut aussi sceller un nouveau secret encore plus lourd que celui qui a présidé au récit. Nous avons vu comment Nathanaëlle décidait de s'enfermer dans un secret qu'il nous semble impossible de maintenir sans risque pour son devenir psychologique. De la même manière, Jehanne⁴ prend la décision de ne jamais révéler sa véritable identité à sa famille. *La Fille du comte Hugues* est, sous des allures innocentes, le plus subversif des récits de notre corpus. Le lecteur referme le roman en quittant la jeune fille promue au rang de comtesse, épouse comblée et mère de quatre enfants. Quatre petits garçons promis à être prisonniers du secret de l'usurpation d'identité de leur mère.

Tous les jeunes gens de papier sont morts d'une manière ou d'une autre pour ressusciter. En cela, leur expérience est sacrée. Ils sont passés de l'ombre du mystère (ils croyaient être le fils, la fille, le descendant de...) à la lumière de la vérité (ils sont le fils, la fille, le descendant de...). Le schéma canonique de leur initiation est invariable. La permanence des stéréotypes initiatiques est la condition *sine qua non* de leur réception par les jeunes lecteurs d'aujourd'hui. Les héros d'Évelyne Brisou-Pellen sont dotés d'une historicité toute relative. Ils ont beau être plongés dans les tourmentes de l'Histoire, ils n'en demeurent pas moins des personnages anachroniques préoccupés de leur seule identité. Quelque soit la nature du secret qui a entouré leur filiation, et par delà l'événementiel historique, ce sont toujours les trois questions universelles qui sont posées au lecteur du XXI^e siècle : Qui suis-je ? D'où viens-je ? Où vais-je ?

¹ *La Fille du comte Hugues*, op. cit.

² *Deux Graines de cacao*, op. cit.

³ *L'Incroyable retour*, op. cit., p. 167

⁴ *La Fille du comte Hugues*, op. cit.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie thématique

I) Romans d'Évelyne Brisou-Pellen

- *La Fille du comte Hugues*, [1996], Paris, Casterman, « Junior », 2006, 72 p.
- *L'Incroyable retour*, [1997], Paris, Nathan, « Poche 12 ans et + », « Policier », 2008
- *Un si terrible secret*, [1997], Paris, Rageot, « Métis », 2004
- *Le Mystère Éléonor*, [1999], Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior », 2007
- *Mystère au point mort*, Paris, Rageot, « Cascade policier », 1999
 - o Rééd : *Le soir de nos treize ans*, Paris, Oskar Jeunesse, « Oskar polar », 2008
- *La Maison aux 52 portes*, Paris, Pocket Jeunesse, « Junior », 2000
- *Deux graines de cacao*, [2001], Paris, Hachette Jeunesse, « Le Livre de Poche Jeunesse », « Roman historique », 2006
- *Les Enfants d'Athéna*, [2002], Paris, Hachette, « Le Livre de Poche Jeunesse », « Historique », 2007
- *Le Fils de mon père*, Paris, Hachette Jeunesse, « Le Livre de Poche Jeunesse », « Roman historique », 2003
- *Le Secret de l'homme en bleu*, Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior », 2003
- *Une Croix dans le sable*, Paris, Hachette Jeunesse, « Le Livre de Poche Jeunesse », « Roman historique », 2004
- *Les Protégées de l'empereur : Meurtre au palais*, Paris, Pocket, « Jeunesse », 2007

II) Documentation sur Évelyne Brisou-Pellen

On pourra consulter sur Internet :

- Le site officiel d'Évelyne Brisou-Pellen <<http://www.brisou-pellen.club.fr/index.html>>, mise à jour : septembre 2008
- Le site de Ricochet : *Entretien avec Évelyne Brisou-Pellen*, <<http://www.ricochet-jeunes.org/entretien.asp?id=96>>, propos recueillis par Pascale Pineau, septembre 2005, consulté le 1^{er} avril 2008
- Le site de l'académie de Grenoble : GONTRAND, Hélène, LABORDE, Irène « L'aventure de l'écriture : « Interview d'Évelyne Brisou-Pellen », *Lire écrire à l'école*, 1^{er} juillet 2002, <<http://www.crdp.ac-grenoble.fr/lireetecrire/spip.php?article27>> consulté le 15 mai 2008

III) Documentation sur la littérature

- ADAM, Jean-Michel, *Le texte narratif*, [1994], Paris, Nathan Université, « Fac », 1999
- ADAM, Jean-Michel, *Les textes, types et prototypes*, [1997], Paris, Nathan Université, « Fac », 2001
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, [1987], traduit du russe par Olivier Daria, Paris, Gallimard, « Tel », 1991
- CANTIN, Annie, *Les écritures intimes aux frontières du réel ou : Une littérature du vrai est-elle possible ?*, colloque « Frontières de la fiction », 1999

disp. : <<http://http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Cantin.pdf>>, consulté le 16 août 2008

- ECO, Umberto, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, [1979], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, « Figures », 1985
- ECO, Umberto, *Le Nom de la rose*, [1982], traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1987, éd. revue et augmentée d'une Apostille, traduite par Myriem Bouzaher
- KRISTEVA, Julia, « Une poétique ruinée » préface à la traduction de Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970
- GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et Motivation », *Figures II*, Paris, Seuil, « Points », 1969
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, [1982], Paris, Seuil, « Points Essais », 1992
- GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil, « Points Essais » 1987
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque : Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye, Paris, Mouton, 1973
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le récit*, [1989], Bruxelles, de Boeck, « Savoirs et Pratique », 2005, 8^{ème} édition
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, « Marthe Robert, Roman des origines et origines du roman », in : *Études littéraires*, vol. 6, n°1, 1973

disp. <<http://id.erudit.org/50027ar/>>, consulté le 16 juillet 2008

- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in : [*Littérature*, n°6, Paris, Larousse, 1972], Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1977
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, [1978], traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 305 p.
- JOUVE, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Sedès, « Campus » 1997
- JOUVE, Vincent Jouve, *L'Effet-personnage*, Paris, PUF, « Écriture », 1992, 269 p.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1969
- LEJEUNE, Philippe, « Avant-propos » in Françoise Simonet-Tenant, *Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, « L'écriture de la vie », 2004
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1988
- MAJOR, Jean-Louis, « Journaux fictifs / fiction diariste », in *Voix et Images*, vol. 20, n°1, 1994

disp. <<http://id.erudit.org/iderudit/201149ar>> consulté le 19 août 2008

- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Bordas, 1991
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel » 1990
- SARTRE, Jean-Paul, *Critique littéraire : Situations I*, [1947], Paris, Gallimard, 1993
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Folio Essais »
- SOLLERS, Philippe, « Écriture et révolution », in : *Tel Quel. Théorie d'ensemble* [1968], Paris, Seuil, « Points Essais », 2001
- TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier », in : *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971

IV) Documentation sur la littérature pour la jeunesse

- BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS, « CNRS Littérature », 2004
- BETELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, « Réponses », 1976
- BOULAIRE, Cécile, *Le Moyen Âge dans les livres pour enfants (1945-1999)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2002
- DELBRASSINE, Daniel, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : Écriture, thématiques et réception*, Créteil, Paris, CRDP Créteil, La Joie par les Livres, 2006
- LARTET-JEFFARD, Josée, *Le Roman pour Ados*, Paris, Le Sorbier, 2005
- OTTEVAERE-VAN-PRAAG, Ganna, *Le roman pour la jeunesse : Approches, Définitions, Techniques narratives*, [1996], Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt, New-York, Vienne, Peter Lang, 2000, 3^{ème} édition revue et corrigée
- TAVERON, Catherine, « Littérature de jeunesse ou jeunesse pour la littérature et son enseignement ? », Actes du séminaire national « Perspective actuelles de l'enseignement du français », 23-24-25 octobre 2000
dis <http://eduscol.education.fr/D0033/actfran_tauveron.pdf>, [8 p.], consulté le 20 avril 2008
- THALER, Danièle, JEAN-BART, Alain, *Les Enjeux du roman pour adolescents : Roman historique, roman miroir, roman d'aventures*, Paris, L'Harmattan, « Références critiques en littérature d'enfance et de jeunesse », 2002

V) Documentation sur le secret

- BOUTANG, Pierre, *Ontologie du secret*, Paris, PUF, « Philosophie d'aujourd'hui », 1973
- BOUVIER, Pascal, « Le secret, la transparence, la discrétion », *Sémiologie du secret : Représentation du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Aleph, Malissard, 2004
- COTTLE, Thomas J., traduit de l'américain par Yveline Paume, Jacques Rambaud, Dominique Duquaire, *Enfants prisonniers d'un secret*, Paris, Laffont, « Réponses », 1975
- COUVERT, Barbara, *Au cœur du secret de famille*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000
- DELASSUS, Claire, *Le secret ou l'intelligence interdite*, Marseille, Hommes et Perspectives, 1993
- ESCARMENT, Juliette, « Approfondir le secret : Cryptophilie et ironie dans *À la recherche du temps perdu* », in : « Dire le secret », *Modernités* n°14, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, 347 p.
- IMBERT-BLACK, Evan, *Le poids des secrets de famille : Quand et comment en parler. Ce qu'il faut dire - et ne pas dire*, traduction de l'américain par Evan Imber-Black, Paris, J'ai lu, « Bien être Psychologie », 2001
- LEVY, Arnaud, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" in : « Du secret », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°14, Paris, Gallimard, 1976
- NACHIN, Claude, *À l'aide ! Y a un secret dans le placard !*, Paris, Fleurus, 1999
- RABATE, Dominique, « Le secret et la modernité », in « Dire le secret », *Modernités* n° 14, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001
- SMIRNOFF, Victor, « Le squelette dans le placard », in : « Du secret », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 14, Paris, Gallimard
- TISSERON, Serge, *Nos secrets de famille : Histoires & Mode d'emploi*, Paris, Ramsay, 1999

- ZEMPLÉNI, Andras, « La chaîne du secret » in : Du secret, *Nouvelle revue de Psychanalyse*, n° 14, Paris, Gallimard

VI) Documentation sur la famille

- AUSLOSS, Guy, *Secrets de famille*, disp < <http://www.systemique.org/idres:index/index.htm>>, consulté le 12 mai 2008
- BOUREGBA, Alain, « Du paternel au parental : quels effets pour l'enfant ? La relativité de la famille », in : Daniel Coum (sous la dir.), *La famille change-t-elle ?*, Érès, Ramonville Sainte-Agne, 2006
- DELOBBEE, Karine, *Des Enfants dans l'Antiquité*, PEMF, Mouans-Sartoux, « Bonjour l'Histoire », 1999
- DONZELOT, Jacques, *La Police des familles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, 220 p.
- FAVART, Évelyne, « Albums de photos de famille et mémoire familiale : Regards croisés de femmes de trois générations », in : « Quand la mémoire tisse le je et le nous, *Dialogue*, Érès, n° 154, avril 2004
- disp. <<http://www.cairn.info/revue-dialogue-2001-4-page-89.html>>, consulté le 11 août 2008
- GOFFMAN, Erving, *Stigmate, Les usages sociaux des handicaps*, [1963], trad. Alain Kihm, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1975
- GUYOTAT, Jean, *Mort, naissance et filiation : Études de psychopathologie sur le lien de filiation*, Paris, Masson, « Médecine et Psychotérapie », VI, 1980
- MARTIN, Claude, « La parentalité : une question politique », in Daniel Coum (sous la dir.), *La famille change-t-elle ?*, Érès, Ramonville, Sainte-Agne, 2006

VII) Documentation sur les mythes et la médiologie

- ÉLIADÉ, Mircea, *Aspects du mythe*, [1963], Paris, Gallimard, 1988
- ÉLIADÉ, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, [1959], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992
- SOPHOCLE, *Œdipe Roi, Œdipe à Colone*, traduit du grec par Leconte de Lisle [1879]
- disp. : <<http://fr.wikisource.org/w/index.php>>, dernière mise à jour : 5 mars 2008
- VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, [1987], Grenoble, P.U.G., 2000

VIII) Usuels

- *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, préf. François Nourissier, Paris, Albin Michel, « Encyclopaedia Universalis » 1997, 918 p.
- *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1964
- *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1996, 23 volumes
- *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Éditions LeRobert, 2003
- CARLIER, Robert, LALANNE, Jean-Louis, (dir), *Dictionnaire des citations françaises*, Paris, Larousse, 1990
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1979, 6^{ème} édition
- JARREY, Michel (dir), *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, 2001

- LAPLANCHE, Jean Laplanche, PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse, 1973
- MIERMONT, Jacques (dir.), *Dictionnaire des thérapies familiales*, Paris : Payot, 2001.
- REY, Alain Rey, CHANTREAU, Sophie, *Dictionnaire des expressions et locutions figurées*, Paris, Éditions du Robert, « Les Usuels », 2006
- STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006

IX) Lectures complémentaires

- BRETON, André, *Nadja*, [1928], Paris, Gallimard, « Folio Plus », 2002
- CORNEILLE, Pierre, *Le Menteur*, [1644], Paris, Magnard, « Classiques & Contemporains », 2002
- DEBRAY, Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Premier Cycle », 2000
- FRAIN, Irène, *Secret de famille : Les liens du sang, les nœuds de la haine*, [1989], Paris, LGF, « Livre de poche », 1991
- GRIMBERT, Philippe, *Un Secret*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2004
- KIERKEGAARD, *Le Journal du séducteur*, [1943], traduit du Danois par F. et O. Prior, M.H. Guignot, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990

X) Corpus indicatif pour explorer les secrets de famille dans les romans pour pré-adolescents et adolescents (production française de ces dernières années)

a) Autour de la stabilité familiale (infidélité, divorce, abandon...)¹

- BAGES, Sylvie, *Un été Lakota*, Paris, Plon, « Jeunesse », 2007
- BEROT, Marie-Claude, *L'Année de mes 15 ans*, Paris, Flammarion, « Tribal », 2006
- BEROT, Marie-Claude, *Ninon silence*, Paris, Flammarion Père Castor, « Castor Poche Senior », 2000
- CASTRIES, Anne, *Une Adolescence douce-amère*, Paris, de La Martinière, « Confessions », 2003
- COLLOMBAT, Isabelle, *Dans la peau des arbres*, Paris, Du Rouergue, « doAdo », 2006
- DUFEUTRE, Marie, *Chut ! Secret de famille*, [1994], Paris, Rageot, « Cascade », 1998
- GARNIER, Pascal, *Case départ*, Paris, Bayard, « Millézime », 2008
- HASSAN, Yaël, *Un Arbre pour Marie*, Paris, [2003], Syros, « Tempo », 2006
- KUPERMAN, Nathalie, *Pas un mot*, Paris, École des loisirs, « Neuf », 2006
- MAZARD, Claire, *L'Absente*, Paris, Syros jeunesse, « Les uns les autres », 2002
- MOKA, *Le Petit cœur brisé*, Paris, École des loisirs, « Médium », 2001
- MONTELLA, Christian (de), *Reste avec moi*, [2001], Paris, Bayard, « Les romans de Je Bouquine », 2006
- MORGENSTERN, Suzie, *Lettres d'amour de 0 à 10 ans*, Paris, École des loisirs, « Neuf », 1996
- OLLIVIER, Mikaël, *Frères de sang*, [2003], Paris, Thierry Magnier, « Roman », 2006

¹ Notre bibliographie s'inspire de la taxinomie des mythes familiaux de Thomas J. Cottle, cf. p.27 et suivantes.

- PETIT, Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses*, Paris, Flammarion Père Castor, « Castor Poche Senior », 1999
- PINEAU, Gisèle, *Case mensonge*, Paris, Bayard Jeunesse, « Les romans de Je Bouquine », 2006
- PONCHEVILLE, Alice (de), *Calamity Jane avait deux filles*, Paris, École des Loisirs, « Médium », 2007
- POULET, Erik, *Comme un gitan*, Paris, Thierry Magnier, « Roman », 2001
- THIOLLIER, Anne, *Le Thé aux huit trésors*, Paris, Hachette Jeunesse, « LdP Histoires de vie », 2002
- UBAC, Claire, *Le Fruit du dragon*, Paris, École des loisirs, « Médium », 2007
- VANTAL, Anne, *Un Été outremer*, Paris, Actes Sud Junior, « Romans », 2006

b) Autour de l'harmonie familiale (inceste, maltraitance physique ou morale...)

- AUBRY, Florence, *Mamie en miettes*, Paris, Éditions Du Rouergue, « doAdo », 2003
- DAIRE, Valérie, *Comme le pas d'un fantôme*, Paris, École des loisirs, « Médium », 2005
- GUTMAN, Claude, *Un Secret derrière la porte*, Paris, De la Martinière, « Confessions », 2005
- LE BORGNE, Loïc, *Je suis dans ta nuit*, Paris, Intervista, « 15-20 », 2008
- LENAIN, Thierry, *La Fille du canal*, [1994], Paris, Syros, « Les uns les autres », 2006
- MOKA, *Pourquoi ?*, Paris, École des loisirs, « Médium », 2005

c) Autour de la richesse familiale (héritage, ruine...)

- BESSON, Dominique, *Cher cousin caché*, Paris, Syros, « Tempo », 2006
- DITISHEIM, Vonické, *Le Clochard de la rue Vivaldi*, Paris, Les 2 encres, « Encre Juniors », 2003
- MOKA, *La Chambre du pendu*, [2001], Paris, École des loisirs, « Médium », 2006

d) Autour des valeurs familiales (vol, viol, meurtre, dénonciation, collaboration, emprisonnement, « honte » des origines...)

- HASSAN, Yaël, *La Châtaigneraie*, Paris, Casterman, « Feeling », 2005
- HASSAN, Yaël, *Quand Anna riait*, [1999], Paris, Casterman Junior, « Comme la vie », « Dix & Plus », 2006
- LIBRINI, François, *120 ans plus tard*, Paris, Oskar « Junior », 2007
- MOLLA, Jean, *Sobibor*, Paris, Gallimard, « Sripto », 2003
- MORGENSTERN, Suzie, *Les Treize tares de Théodore*, Paris, École des loisirs, « Médium », 2001
- OLLIVIER, Mikaël, *Un Secret de famille*, Paris, J'ai lu jeunesse, « Scènes de vie », 2003 (réédité sous le titre *Hier encore mon mère était mort*, Paris, Thierry Magnier, 2006)
- PAQUELIER, Bruno, *La maison de la Tondue*, Paris, Oskar Jeunesse, « Junior », 2008
- POULET-RENEY, Erik, *Les Roses de cendre*, Paris, Syros jeunesse, « Les uns les autres », 2005
- QUINT, Michel, *Effroyables jardins*, [2000], Paris, Pocket Jeunesse, « Pocket Junior Romans Contes », 2004
- SEASSEAU, Marc, *À cloche-père*, Paris, Grasset Jeunesse, « Lampe de poche », 2004
- VERMOT, Marie-Sophie, *Voilà pourquoi les vieillards sourient*, Paris, Éditions Du Rouergue, « doAdo », 2003

e) Autour de la normalité familiale (alcoolisme, suicide, accident, homosexualité, troubles psychologiques...)

- CATHRINE, Arnaud, *Les Choses impossibles*, Paris, École des loisirs, « Médium » ; 2002
- COHEN-JANCA, Irène, *Fashion victim*, Paris, Du Rouergue, « doAdo », 2006
- HONORE, Christophe, *Tout contre Léo*, Paris, École des Loisirs, « Neuf », 1996
- KOCHKA, *Tête de pioche*, Paris, Castor poche, « La vie en vrai », 2006
- MAZARD, Claire, *Le Cahier rouge*, Paris, Syros jeunesse, « Les uns les autres », 2000
- SANEJOUAND, Catherine, *La Contrescarpe*, Paris, Thierry Magnier, « Roman », 2004
- SILLORAY, Olivier, *La Marmite du diable*, Paris, Bayard Jeunesse, « MilléZime », 2006

Table des illustrations

Couverture, p. 19	BRISOU-PELLEN / BOURRIÈRES, Sylvain (ill.), <i>Un si terrible secret</i> , Paris, © Rageot, « Métis », 2003
Page 9	© SABBIO, <i>Chut, c'est un secret</i> , 2008, Acrylique sur toile coton sur châssis, (30 x 30 cm)
Page 16	LA FONTAINE, Jean (de) / OUDRY, Jean-Baptiste (ill.), <i>Fables</i> , « Les Femmes et le Secret », Livre VIII, 6, Paris, © Dessaint & Saillant et Durand, 1755
Page 18	BRISOU-PELLEN, Évelyne / LOUIS-LUCAS, Natalie (ill.), <i>La Fille du comte Hugues</i> , Paris, © Casterman, « Junior », 2006
Page 18	BRISOU-PELLEN, Évelyne / HYMAN, Miles (ill.), <i>L'Incroyable retour</i> , Paris, © Nathan, 2007
Page 19	BRISOU-PELLEN, Évelyne / CARON, Philippe (ill.), <i>Le Mystère Éléonor</i> , Paris, © Gallimard Jeunesse, « Folio Junior », 1999
Pages 20 et 80	BRISOU-PELLEN, Évelyne / RAFFIN, Gilbert (ill.), <i>Mystère au point mort</i> , Paris, © Rageot, « Cascade », 1999
Page 20	BRISOU-PELLEN, Évelyne / JOZELON, Philippe (ill.), <i>La Maison aux 52 portes</i> , Paris, © Pocket Jeunesse, « Pocket junior », 2000
Page 20	BRISOU-PELLEN, Évelyne / WINTZ, Nicolas (ill.), <i>Deux graines de cacao</i> , Paris, © Hachette Jeunesse, « Le Livre de Poche Jeunesse », 2006
Page 21	BRISOU-PELLEN, Évelyne / HANS, Stéphanie (ill.), <i>Les Enfants d'Athéna</i> , Paris, © Hachette Jeunesse, « Le Livre de Poche Jeunesse », 2007
Page 21	BRISOU-PELLEN, Évelyne / MARINI, Jacques (ill.), <i>Le Fils de mon père</i> , Paris, © Hachette Jeunesse, « Le Livre de Poche Jeunesse », 2003
Page 22	BRISOU-PELLEN, Évelyne / WINTZ, Nicolas (ill.), <i>Le Mystère de l'homme en bleu</i> , Paris, © Gallimard Jeunesse, « Folio Jeunesse », 2003
Page 22	BRISOU-PELLEN, Évelyne / MARTINEZ, Sergio (ill.), <i>Une Croix dans le sable</i> , Paris, © Hachette Jeunesse, « Le Livre de Poche Jeunesse », 2004
Page 23	BRISOU-PELLEN, Évelyne / BARANGER, François (ill.), <i>Les Protégées de l'empereur : 1. Meurtre au Palais</i> , Paris, © Pocket Jeunesse, « Collège », 2007
Page 46	MOREAU, Gustave, <i>Œdipe et le Sphinx</i> , 1864, Huile sur toile, (206 x 105 cm), New York, Metropolitan Museum
Page 80	BRISOU-PELLEN, Évelyne Brisou-Pellen / SAMAMA, Aude (ill.), <i>Le soir de nos 13 ans</i> , Paris, © Oskar Jeunesse, « Oskar polar », 2008
Page 83	© SABBIO, <i>Alter ego</i> , 2008, Acrylique sur toile coton sur châssis, (30 x 30 cm)

Table des schémas et tableaux

Page 31	Généalogie simplifiée de la famille Jarnois : <i>La Maison aux 52 portes</i>
Pages 53-54	<i>Oedipe-Roi</i> et <i>Les Enfants d'Athéna</i> : convergences et divergences
Page 60	Analyse lexicale de la généalogie dans <i>La Maison aux 52 portes</i>
Pages 73-74	Titres de romans et titres de chapitres : Analyse du champ lexical du <i>secret</i> et de la <i>famille</i>
Page 78	Transposition du modèle quinaire à la logique du secret
Page 91	Table des secrets de Pierre Boutang
Page 95	Chaîne du secret
Page 95	Mécanisme du secret familial dans <i>Un si terrible secret</i>

Table

Introduction	1
I) L'auteure, le corpus	2
II) Secret et post-modernité	5
III) Corpus / problématique / démarche	7
 Première partie. Approche anthropologique : Planète taire	 9
I) Retour aux origines du mot secret	10
II) Résumé des romans	17
III) Secret, Famille et Société	23
IV) Typologie des secrets de famille dans les romans d'Évelyne Brisou-Pellen	28
A) Mythe de la stabilité	28
B) Mythe de l'harmonie	30
C) Mythe de la richesse	33
D) Mythe des valeurs traditionnelles	39
E) Mythe de la normalité	41
 Deuxième partie. Approche esthétique : Leurre de vérité	 46
I) Œdipe : le roman familial paradigmatique	48
A) Le Mythe d'Œdipe et l'enchaînement de sept secrets	47
B) <i>Les Enfants d'Athéna</i> : un exemple de dialogue intertextuel avec le mythe	50
1) Intertextualité dans <i>Les Enfants d'Athéna</i>	51
2) Hypertextualité dans <i>Les Enfants d'Athéna</i>	53
C) Roman familial et Roman	56
D) Enfant trouvé, Enfant bâtard	62
1) Profil de l'Enfant trouvé	62
2) Profil du Bâtard	65
II) Horizons d'attente	68
A) Fonction des titres	70
B) Regards croisés sur la titrologie chez d'Évelyne Brisou-Pellen	72
III) Construction narrative du secret romanesque	77
A) Construction rétrograde du secret	77
B) Modalisation du schéma narratif : le secret de famille chez Évelyne Brisou-Pellen à la lumière du modèle quinaire de Jean-Michel Adam	78
1) L'état initial	79
2) La force transformatrice	79
3) Les forces équilibrantes	79
4) La dynamique de l'action	80
5) L'état final	81
 Troisième partie. Approche ontologique : Le tu et le Je	 83
I) Le secret : une question ontologique	84
A) L'être et le paraître chez Évelyne Brisou-Pellen	85
1) Où il est question de cheveux	85
2) Ou il est question de vêtements	86
B) Filiation instituée et filiation narcissique	88
II) Mise en scène du secret	91

A) Rhétorique du secret	92
B) Chaîne du secret : un secret en cache toujours un autre	93
C) Objets passeurs de mémoire	96
1) La maison	97
2) Le secrétaire	98
3) L'image	100
4) Le texte	102
D) Stigmates du secret de famille	105
1) Où il est question de squelette et de fantôme	105
2) Petits stigmatisés d'Évelyne Brisou-Pellen	107
Conclusion	113
Bibliographie	119
Table des illustrations	125
Table des schémas et tableau	126
Table	127